

الذكور عبد المنعم رسلان

# الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا

الطبعة الأولى  
١٤٠١ هـ - ١٩٨٠ م



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ





النَّاشِر  
**تهامة**

جدة - المملكة العربية السعودية

ص.ب ٥٤٥٥ - هاتف ٦٤٤٤٤٤٤

جميع الحقوق لهذه الطبعة محفوظة للناسخ



في صقلية وجنوب إيطاليا



إلهدء

إلى كل من علمني

مع الاعتراف بالفضل والجميل



## تمهيد

عرف المسلمون جزيرة صقلية عبر ما يقرب من سبعة قرون فنذ مطلع دولتهم الفتية وحتى سنة ٢١٢هـ/٨٢٧م كانوا دائمي الإغارة عليها باعتبار أنها مركز هام من مراكز الخطر البيزنطي على دولتهم الناشئة. أما الفترة من سنة ٢١٢هـ-٤٨٤هـ (٨٢٧م-١٠٩١م) فقد كانت ولاية تابعة لهم، وفي الفترة من ٤٨٤هـ-٧٠٠هـ (١٠٩١م-١٣٠٠م) شهدت الجزيرة ثورات المسلمين المحكومين<sup>(١)</sup>، تلك الثورات التي انتهت بنفيهم إلى جنوب إيطاليا ثم القضاء عليهم نهائياً سنة ٧٠٠هـ.<sup>(٢)</sup>

(١) ثار محمد بن عباد في انطاله *Entella* وعظم أمره واجتمع إليه المسلمون ودام أمره إلى أن كبر الامبراطور فردريك الثاني فاشتغل بحربه حتى أذعن ابن عباد لما تكاثر عليه الفرنج ولم ير أحداً من المسلمين ينصره ففقد به الامبراطور وقتله، وبقيت بعده بنته في انطاله وغدرت بثلاثمائة فارس من فرسان الامبراطور أطلعهم على أن تمكنهم من الحصن، وقتلهم ثم قتلت نفسها. انظر المغرب في حلي المغرب، لابن سعيد وانظر

### B. Meritz, Ibn Said's Beschreibung von Sicilien

وانظر د. امبرتور يتزيتانو، منتخبات من كتاب الروض المطار في خبر الأقطار، لابن عبد النعم الحميري، فصله من مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، المجلد ١٨، الجزء الاول مايو سنة ١٩٥٦ حاشية ص ١٤٢، ص ١٤٣. -  
(٢) عقب ثورة محمد بن عباد نفى فردريك الثاني من بقي من المسلمين بالجزيرة إلى لوجاره *Lucera*، باقليم بوليا *Puglia* بجنوب إيطاليا سنة ١٢٢٢م/سنة ١٢٢٣م، وكانوا حوالي عشرين ألفاً، وعاشوا في منقاهم عيشة نشطة منتجة حتى سنة ٧٠٠هـ/سنة ١٣٠٠م التي حوصرت فيها مدينة لوجاره وقضى على أغلبية المسلمين بها، وتفرق من بقي منهم في إفريقيا. انظر (د. امبرتور يتزيتانو) منتخبات من كتاب الروض المطار في خبر الأقطار لابن عبد النعم الحميري - مجلة كلية الآداب القاهرة - مجلد ١٨ مايو سنة ١٩٥٦م ص ١٧٤.

ورغم طول هذه المدة وكثرة الأعمال العظيمة التي قام بها المسلمون خلالها سواء بالجزيرة أو بجنوب إيطاليا، فقد لعب أعداء الحضارة دورهم في القضاء على تراث حضاري إنساني كبير، فلم يتركوا لنا إلا النذر اليسير الذي نتلمس من خلاله سبيل التعرف على تراث أجدادنا على تلك الأرض.

ولما كانت الفترة من القرن الثالث إلى القرن السادس الهجري تعتبر أواخر فترات نشاط المسلمين الفني فسنجعلها ميدان الدراسة التفصيلية حتى تكون الصورة أوضح ما يكون لدى الدارسين للحضارة الإسلامية بصفة عامة.

إن دراسة الحضارة الإسلامية بمجزة صقلية من القرن الثالث إلى القرن السادس الهجري ليست أمراً يسيراً، فهناك صعوبات عديدة تقف أمام الباحث في هذا الموضوع نستطيع أن نوجزها في أمرين رئيسيين:

**الأمر الأول:** هو قلة ما وصل إلينا من آثار المسلمين في هذه الجزيرة نتيجة ما حفل به تاريخ الجزيرة من اضطرابات وحروب داخلية — أهمها ما دار بين المسلمين والمسيحيين بها خلال عهد الكونت روجر (١) والملك فردريك الثاني (٢) — أدت إلى القضاء على كثير من منشآت المسلمين، كما أن كثيراً من مخطفاتهم التي بقيت بعد القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) والتي شاهدها بنفسه المؤرخ الإيطالي الكبير أماري (٣) في القرن التاسع عشر وأشار إليها في كتابه «تاريخ مسلمي صقلية» (٤) قد تلاشى كثير منها حالياً، وتغيرت معالم البعض الآخر واستغل

---

(١) حكم الكونت روجر جزيرة صقلية في الفترة من سنة ١٠٦١ إلى سنة ١١٠١م — انظر ثبوت حكام الجزيرة بعد زوال حكم المسلمين لها حتى منتصف القرن الثالث عشر الميلادي، في الملحق الأول.

(٢) حكم فردريك الثاني الجزيرة في الفترة من سنة ١١٩٧ إلى سنة ١٢٥٠م — سيأتي الكلام عن دوره في القضاء على المسلمين بالجزيرة فيما بعد.

(٣) هو Michele Amari وهو أهم مؤرخ إيطالي كتب عن تاريخ المسلمين في جزيرة صقلية وقد كتب عدة كتب استمنت بها في هذا البحث وهي مذكورة في ثبوت المراجع.

(٤) الاسم الأصلي بالإيطالية هو (Storia dei Musulmani di Sicilia)



استغلالاً سيئاً بسبب عدم تقدير أهمية هذه الآثار <sup>(١)</sup> — أما عن التحف الإسلامية القليلة التي وصلت إلينا فقد خلا أغلبها من التاريخ فلا عن بعثتها بين متاحف العالم المختلفة والمجموعات الخاصة.

**الأمر الثاني:** أن آثار الجزيرة لم تلق حتى الآن أي دراسة جدية مفيدة عن هذه الفترة يمكن الانتفاع بها في تقديم صورة واضحة عنها. وكل ما تناولته الكتب الأفرنجية لا يتعدى أوصافاً عامة لا ترقى إلى مستوى الدراسة التفصيلية، كما أن ما سجلته الكتب العربية التي وضعها الجغرافيون والمؤرخون المسلمون الذين عاصروا هذه الفترة من تاريخ الجزيرة مثل ابن حوقل وابن جبير والادريسي لا يلقي ضوءاً كافياً على الناحية الفنية، فقد غنيت بالاستعراض التاريخي لأخبار المسلمين بالجزيرة حاكمين وعكوميين، ولم تزودنا عن الناحية الفنية إلا بإشارات عابرة <sup>(٢)</sup>.

كما أن ما تضمنته الوثائق التي وصلت إلى أيدينا — عن الفترة النورماندية — من وصف لبعض الدور والأراضي التي باعها المسلمون للمسيحيين بالجزيرة لم يشتمل إلا <sup>(٣)</sup> على أوصاف عامة لهذه الدور ومساحتها ولم يقدم لنا أوصافاً فنية تفيدنا في بحثنا هذا، إلا أنه على الرغم من الصعوبات التي أشرنا إليها فإن لدينا من حسن الحظ من المخلفات الأثرية ما يصلح لأن يتخذ أساساً متيناً لدراسة مجدية في هذا الموضوع، وهذه المخلفات يرجع تاريخها المدون على غالبيتها إلى كل من العهدين الإسلامي والنورماندي في الجزيرة وهي:

#### ١ — شواهد القبور الإسلامية المؤرخة التي عثر عليها بالجزيرة.

(١) شاهدت بنفسي مثلاً لذلك عندما كنت أبحث في مدينة بالرمو عاصمة صقلية عن باب يعتقد أنه أحد أبواب مدينة الخالصة الإسلامية — وقد حدثنا عن هذا الباب «أماري» في كتابه (تاريخ مسلمي صقلية):

AMARI. Storia dei Musulmani di Sicilia, parte III p. 128 — 155. II ad. Catania, 1939.

(٢) جمعنا في الملحق الثاني ما كتبه الجغرافيون العرب عن صقلية.

(٣) راجعت عند زيارتي للجزيرة عدداً كبيراً من العقود المسجلة على الرق وهي موزعة بين كنائس مدينة بالرمو وغيرها، كما وجدت عدداً كبيراً منها محفوظاً بدار المحفوظات ببالرمو. وقد نشر الأستاذ Cusà كثيراً من وثائق الرق في كتابه: (Diplomi Greci ed Arabi Di Sicilia)

و يقع هذا الكتاب في جزأين كبيرين.

٢ - النقوش الكتابية الباقية حتى الآن على الأبنية والتحف النورماندية المختلفة  
الثابت تاريخها .

٣ - زخارف التحف النورماندية الثابت نسبتها إلى العصر النورماندي والتي تحمل  
طابع الفن الاسلامي بوضوح .

٤ - التصوير الاسلامي الموجود بسقف كنيسة البلاط الملكي بالرمو «الكابلا  
بالايتنا» .

وقد رأيت أن خير وسيلة للتعرف على الكيان الفني الذي يميز حياة الجزيرة في  
الفترة من القرن ٣-٦هـ/٩-١٢م أن أقوم بدراسة تحليلية لكل نوع من الأنواع  
الأربعة السالفة الذكر بقصد الوصول إلى ما يشيع فيها من سمات مشتركة، ثم أردف  
ذلك بمقارنة هذه السمات المشتركة بما حول الجزيرة من نشاط فني معاصر سواء كان  
إسلامياً أو بيزنطياً . وعلى ضوء هذه المقارنات سوف تتضح المعالم الفنية التي شاعت في  
الجزيرة خلال هذه الفترة والتي تميزها عن غيرها من المدارس المحيطة، فإذا ما وفقنا  
إلى استنباط الخصائص الفنية التي تميزت بها الجزيرة أمكننا الاستعانة بها في إعادة  
النظر في التحف الفنية المتنوعة التي اختلف علماء الآثار في شأن نسبتها للجزيرة  
اختلافاً كبيراً، فننسب للجزيرة ما كان متفقاً وهذه الخصائص، وننفي هذه النسبة  
إذا لم تتفق معها .

وقد استعنت في هذا العمل بدراسة ما جاء في أمهات الكتب خاصاً بهذا الموضوع،  
وأشغعت هذا بدراسة حسية مباشرة لما هوباق من آثار في الجزيرة حتى اليوم، فقد قمت  
بزيارة الجزيرة في صيف سنة ١٩٥٩م منتقياً عن كل ما يهم هذا البحث مما ساعدني  
على الحصول على تحف أضافت إلى ميدان البحث جديداً لا سيما في ميدان النقوش،  
كما راجعت على الطبيعة ما نشره الأستاذ الكبير أماري خاصاً بشواهد القبور ونقوش  
حصن مدينة «ثرمة» وقرأت بعض النقوش التي اكتفى أماري بنشر صورها،  
وصححت بعض قراءاته لما مطمئناً على أماكن حفظها بالجزيرة، فضلاً عن مشاهدة  
العناصر النورماندية التي ما زالت ماثلة للعيان بما عليها من زخارف وكتابات .

وعلى ضوء ما جمعت من مادة من الكتب والدراسة الحسية رأيت تقسيم هذا الموضوع إلى خمسة أبواب رئيسية خصصت الأول منها لدراسة النقوش، والثاني لدراسة الفنون الزخرفية، والثالث لدراسة التصوير الاسلامي في سقف الكابلا بلاتينا، والرابع جمعت فيه خصائص المدرسة الفنية بالجزيرة، أما الباب الخامس فقد خصصته للاستفادة بما وصلنا إليه من خصائص فنية في إسناد التحف التي اختلف علماء الآثار في شأن نسبتها للجزيرة. وقبل أن ندخل في الدراسة الفنية يحسن بنا أن نقدم استعراضاً تاريخياً موجزاً عن حياة الجزيرة، يساعدنا في التعرف على الجو الذي كانت تعيش فيه اليد الفنية خلال هذه الفترة.



## مقدّمة تاريخيّة

# علاقة جزيرة صقلية بالعالم الإسلامي

كانت صقلية إحدى الولايات التابعة للإمبراطورية البيزنطية، وكان قد مر على تبعيةها هذه قرابة ثلاثة قرون (١) حين طرق أبوابها الفتح الإسلامي، ولقد قضى أهل الجزيرة هذه الفترة في غليان ثوري لما عانوه من قسوة الحكام البيزنطيين، تلك القسوة التي وصفها لنا المؤرخ أماري نقلاً عن القديس جريجور يوالذي قال في معرض حديثه عن أحوال أهل صقلية خلال هذه الفترة «نحتاج إلى مجلد لفصل الجور الذي سمعنا به في هذا القبيل» (٢). وقد قابل أهل الجزيرة هذا الجور بالثورات المتتالية التي انتهت بشوكة فتحت أبواب الجزيرة لحكام جدد هم العرب في أوائل القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي). لكن قصة العرب مع هذه الجزيرة كانت أقدم من هذا التاريخ، فقد عرفوها منذ العهد الأول لقيام الدولة الإسلامية كولاية تابعة لأعدائهم البيزنطيين، وكانوا يغيرون عليها من وقت لآخر تمشياً مع سياسة تحطيم أعدائهم في كل مكان، وكانت هذه الغارات تأتي في أول الأمر من الشرق الإسلامي ثم انتقل مركزها إلى بلاد المغرب (٣). وقد بلغت هذه الإغارات من العنف حداً حمل «قسطنطين» بطريق صقلية على عقد صلح مع والي إفريقية إبراهيم بن الأغلب لمدة عشر سنوات،

(١) دكتور إحسان عباس، العرب في صقلية، ص ٣١، ط. دار المعارف المصرية.

(٢) Amari, Storia dei Musulmani di Sicilia, vol., 2 P. 332

(٣) دكتور شعيرة، ترجمة كتاب (العرب والروم) لغازيليف، ص ٦٣ وما بعدها، ط. دار الفكر العربي بالقاهرة.

هدأت بموجبه العلاقات بين الجزيرة والمسلمين <sup>(١)</sup> إلا أن سوء الحالة الداخلية بالجزيرة وتنافس الحكام فيها أتاح للمسلمين فرصة لفتح الجزيرة والاستقرار فيها وضمها إلى رقعة الدولة الإسلامية سنة ٢١٢هـ/٨٢٧م.

## الفتح الإسلامي للجزيرة

في سنة ٢١١هـ/٨٢٦م قدم من جزيرة صقلية الثائر «إيفيموس» <sup>(٢)</sup> قاصداً الأغلبية في تونس، وعرض على زيادة الله الأغلبية الحالة في صقلية، وطلب إليه أن يساعده في السيطرة على الجزيرة، فجمع زيادة الله أعيان القيروان وأصحاب الرأي فيها، وعرض عليهم الأمر طالباً مشورتهم، ودارت مناقشات طويلة انتهت بانتصار رأي نادى به القاضي «أبو عبد الله أسد بن الفرات بن سنان» بنص على وجوب إعلان الجهاد وضرورة اغتنام الفرصة وفتح الجزيرة دون إبطاء أو تمهل فاستجاب زيادة الله لهذه الرغبة التي لقيت ترحيباً من غالبية المسلمين، وعين أسد بن الفرات على رأس جيش الفتح <sup>(٣)</sup> وفي ١٥ ربيع الأول سنة ٢١٢هـ (١٤ يونيو سنة ٨٢٧م) خرج أسد من القيروان في جيش قوامه عشرة آلاف رجل وسبعماية فارس، وركبوا سفنهم من خليج سوسة وبصحبته أسطول «إيفيموس» قاصدين جزيرة صقلية. وعمت هذه القوة شطر أقرب نقطة من الجزيرة بالنسبة لتونس، وكانت هذه بلدة مازر

---

(٢) المصدر السابق، ص ٦٤.

(٣) كان إيفيموس قائد الأسطول البيزنطي في الجزيرة، فلما كتب الامبراطور البيزنطي ليبريق الجزيرة المسمى «قطنطين» يأمره بالقبض على إيفيموس وقتله، وعلم بذلك إيفيموس سراً انتفض وتعصب له أصحابه وسار إلى عاصمة الجزيرة «سيراكوزا» فلحقها وقتل «قطنطين» وانتصر عليه، وأعلن إيفيموس نفسه ملكاً وولى على ناحية من الجزيرة رجلاً اسمه «بلاطه»، وعلى مدينة «بالرم» «ميخائيل» ابن عم «بلاطه»، غير أنها خاناه وقتلها عليه مما دفعه إلى الاستنجاد بالمسلمين في تونس للقضاء على خصومه، راجع ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر، جزء ٤ ص ١٩٨.

(٤) ابن الأثير، الكامل جزء ٥، ص ١٨٦، ط. إدارة الطباعة المنيرية القاهرة سنة ١٣٥٧هـ.

Mazzara (١) حيث كان لإيفيميوس أنصارها، فنزلت هذه القوات على ساحل الجزيرة بعد ثلاثة أيام من إقلاعها، وبدأت عملها الحربي ضد القوات البيزنطية بالجزيرة، حتى كتب للمسلمين النصر النهائي وضم الجزيرة إلى أملاك الدولة الإسلامية.

## صقلية ولاية إسلامية

يمكن تقسيم تاريخ حكم المسلمين للجزيرة إلى ثلاث فترات رئيسية هي:  
أولاً: فترة خضوع الجزيرة لسلطة الأغابة بالقيروان، وكانت كلها تقريباً فترة صراع لإتمام فتح الجزيرة الذي بدأ بنزل أسد بن الفرات في مازر سنة ٢١٢هـ/٨٢٧م، وانتهى بسقوط مدينة طبرمين (٢) Taormina في سنة ٢٨٩هـ/٩٠٢م بعد حصار طويل، وبعد نزول المسلمين في الجزيرة بحوالي خمس وسبعين سنة تقريباً.  
ثانياً: فترة خضوع الجزيرة للفاطميين من أواخر القرن الثالث (٣) إلى ما قبل منتصف القرن الخامس الهجري بقليل (من أوائل القرن العاشر إلى منتصف القرن الحادي عشر الميلادي) وظهر خلال هذه الفترة حكم أسرة الكلبيين للجزيرة (٤)، وتمتعت صقلية في ظلهم بشيء من استقلال، وكانت هذه الفترة فترة ازدهار ثقافي واقتصادي واجتماعي حاول فيها الولاة الكلبيون توسيع الفتوحات في داخل الجزيرة وخارجها إلى أبعد مدى.

ثالثاً: فترة الفتنة، التي ظهرت بوادرها بالجزيرة حوالي سنة ٤٣١هـ/١٠٤٠م والتي فتحت أبواب الجزيرة للنورمانديين، وخير مثال يذكر في هذا ما قاله ابن عبد المنعم

---

(١) انظر موقع هذه البلدة على الخريطة في الملحق الثالث.

(٢) انظر موقع هذه البلدة على الخريطة في الملحق الثالث.

(٣) تولى الحسن بن أحمد بن أبي خنيزر - أول ولاة الفاطميين بالجزيرة - حكم الجزيرة في ذي الحجة سنة ٢٩٧هـ/٩١٠م، انظر زانبور، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة ترجمة الدكتور زكي محمد حسن والدكتور حسن محمود.

(٤) تولى أول الولاة الكلبيين الجزيرة وهو الحسن بن علي بن أبي الحسين الكلبي سنة ٣٣٦هـ/٩٤٧م انظر زانبور، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة.

الحميري في مادة صقلية.. «ثم كان فيها من العلماء والعباد والفقهاء والشعراء وأعيان الناس ما لا يأخذه عد، ولا يأتي عليه إحصاء إلى أن طال الأمد وقست القلوب واختلفت الأهواء ووقعت الفتن بين أهلها (يقصد الجزيرة) وخلفت فيهم خلوف ومضت الأعصار الطويلة فتغلب عليها النصارى في سنة اربعمائة وثلاث وخسين»<sup>(١)</sup> وعلى الرغم من غموض فترة الفتنة في تاريخ مسلمي صقلية لعدم اتفاق المصادر المختلفة على الحوادث التاريخية التي وقعت أثناءها، فيمكننا أن نقول أن بداية هذه الفترة بالجزيرة كانت عندما طرد منها عبد الله بن المعز سنة ٤٣١هـ/١٠٣٩م - ١٠٤٠م وانتهاءها كان سنة ٤٤٤هـ/١٠٥٢م - ١٠٥٣م عقب عزل الحسن وقبل الحسين بن يوسف الملقب بصمصام الدولة (٢).

## نهاية حكم المسلمين للجزيرة والغزو النورماندي

### أولاً: حالة المسلمين في الجزيرة قبيل الغزو النورماندي:

بعد أن أصيب أمير صقلية أبو الفتح يوسف بن عبد الله بالفالج سنة ٣٨٨هـ تعاقب على حكم الجزيرة سلسلة من الحكام تنازعو السلطة بالقوة (٣) ودب الانقسام في الجزيرة بشكل خطير عبر عنه أماري بقوله: أن جزيرة صقلية التي كانت مقسمة بين جماعة بالرمو وابن الحواس (٤) وابن الميكلاتي وابن منكوت (٥) استمرت في خلافاتها حتى الاحتلال النورماندي، لأن نظمها كانت قد ازدادت سوءاً بسبب تعدد الأجناس في الجزيرة، إذ كانت هناك في الشرق شعوب مسيحية تخضع لإشراف العرب، كما كانت في الوسط الطبقات الفقيرة من الصقليين التي كانت قد اعتنقت

(١) ابن عبد المنعم الحميري، الروض المطار في خبر الأقطار، نشر فصلة من هذا المخطوط دكتور ريتز يتانو، وهي خاصة بالأراضي الإيطالية - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - المجلد ١٨ جزء أول مايو سنة ١٩٥٦.

(٢) انظر ثبت ولاة صقلية وتاريخ بدء ونهاية حكم كل منهم في الملحق.

(٣) ابن الأثير - الكامل - جزء ٨ ص ١٥٧ ط. مطبعة الاستقامة بالقاهرة.

(٤) هو القائد «علي بن نعمة» المعروف بابن الحواس وكان يسيطر على مدينة قصر يانه وجرجنت وغيرها.

(٥) هو القائد عبد الله بن منكوت، وكان يسيطر على مازر وطرابنش والشاقة ومرسى علي.



الاسلام، وفي الغرب كان هناك كبار الملاك كما كان بين هؤلاء بعض بقايا البربر الذين وفدوا إليها من جهات مختلفة كما كان هناك بعض اللاتين العرب من إفريقية ومن بلاد الأندلس (١) .

ولقد عبر عن هذا التخلخل وضعف الجبهة الداخلية في الجزيرة ما حدث بين «ابن التمنة» من جهة وبين «ابن الميكلاطي» و«ابن الحواس» من جهة أخرى فقد قتلا ابن التمنة «ابن الميكلاطي» واستولى على مملكته بإقليم قطانيا Catania — شرقي الجزيرة — كما قاتل «ابن الحواس» لأسباب عائلية (٢) فلما هزم أمام «ابن الحواس» ركب رأسه وباع وطنه واستنجد بأعدائه النورماندين ضد خصمه المسلم، فذهب إلى روجر النورماندي (٣) في جنوب إيطاليا وقابله في ملبطو Mileto (٤) حيث طلب منه العون وقدم ابنه رهينة بين يدي روبرتو أخي روجر الذي كان يحكم مدينة ريو Reggio في جنوب إيطاليا ليطمئنه ويشجعه على الاستمرار في فتح الجزيرة (٥) .

### ثانياً: الغزو النورماندي للجزيرة:

عبر روبرتو وروجر وبصحبتها ابن التمنة مضيق مسينا وزحفت جيوشهم إلى غرب الجزيرة حيث التقت بجيش ابن الحواس تحت أسوار مدينة قصر يانه فهزم ابن الحواس

---

(١) دكتور امبرتو ريتزيتانو، النورمانديون وبنو زيري، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد ١١، جزء أول مايو سنة ١٩٤٩، ص ١٧٣ .

(٢) شرب «ابن التمنة» يوماً حتى ثمل فقطع شراًناً من ذراع زوجته وكانت أختاً «لابن الحواس» فلما أفاق ابن التمنة ندم واعتذر لزوجته، لكنها عندما ذهبت لزيارة أخيها شكت إليه ما حدث من زوجها، فغضب أخوها ورفض إرجاعها لزوجها، وانتهى الأمر بحرب بين ابن التمنة وابن الحواس كانت نتيجةها هزيمة ابن التمنة .

(٣) هو أخو روبرتو الجويسكارو ملك النورماندين في جنوب إيطاليا في ذلك الوقت .

(٤) «دكتور امبرتو ريتزيتانو، النورمانديون وبنو زيري، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد ١١ جزء أول مايو سنة ١٩٤٩ ص ١٧٠ .

(٥) أماري، تاريخ مسلمي صقلية، جزء ٣ ص ٦٥٠ .

وتراجع إلى الحصن، وانصرفت جيوش النورماندين للاستيلاء على مواضع أخرى من الجزيرة، وكان من نتيجة هذه الهزيمة التي مني بها المسلمون أن غادر الجزيرة كثير من العلماء والصالحين وجماعة من أهل الجزيرة قاصدين المعز بن باديس في تونس، كما أن بعضهم رحل إلى الأندلس. وقد شكوا هؤلاء المهاجرون إلى المعز بن باديس ما وصلت إليه الحال في الجزيرة طالبين إليه النجدة، فأرسل المعز إلى الجزيرة أسطولاً كبيراً غير أن سوء الطالع جعل البحر يهيج على هذا الأسطول عند جزيرة قوصرة Pantelleria ويغرق معظمه فيضطر الجزء الباقي منه إلى العودة إلى تونس، حدث هذا في الوقت الذي وصلت فيه قبائل العرب التي أرسلتها الدولة الفاطمية إلى تونس للقضاء على الدولة الزيرية<sup>(١)</sup> ويزداد الأمر سوءاً بموت المعز نفسه سنة ٤٥٣ هـ.

إلا أن دولة بني زيري حاولت للمرة الثانية نصرة مسلمي صقلية، ففي عهد تميم ابن المعز سنة ٤٥٥ هـ/١٠٦٣ م نجح ولده «أيوب» و«علي» في توطيد أقدامهما في أراضي صقلية حيث وجدا ابن الحواس في انتظارهما، وكان التفاهم تاماً في أول الأمر بينهم إلا أنه سرعان ما دب الخلاف بين الطرفين وأدى إلى قيام الحرب بين الفريقين التي قتل فيها ابن الحواس، وعادت الجزيرة تذوق مرارة الحرب الأهلية في أحلك ساعاتها، وانتهى الأمر بأن ترك أيوب وعلي الجزيرة قاصدين إفريقيا، فشجع ذلك النورماندين على فتح بالرمو وتم لهم ذلك فعلاً سنة ٤٦٥ هـ/١٠٧٢ م.

وبذلك لم يبق للمسلمين في الجزيرة سوى بعض الحصون مثل قصر يانه وجرجنت Girgenti واطرابنش Trapani وطبرمين ولم تثبت أمام ضربات النورماندين سوى قصر يانه وجرجنت، فأما قصر يانه فقد ضيق عليها النورمانديون حتى أكل أهلها الميتة ولم يبق عندهم ما يأكلون، فسقطت سنة ٤٨٤ هـ وكان ذلك بعد سقوط أختها مدينة جرجنتي بثلاث سنوات فقط<sup>(٢)</sup>.

(١) أرسلت الدولة الفاطمية بمصر في سنة ٤٤٤ هـ/١٠٥٢ م قبائل بني هلال وبني سليم للقضاء على بني زيري الذين أعلنوا عصيانهم على الفاطميين فاضطر المعز بن باديس تحت ضغط هذه القبائل إلى اللجوء إلى المهدية ومغادرة مدينة القيروان.

(٢) لزيادة الإيضاح انظر ابن الأثير — الكامل ج ٨ ص ١٥٨، ١٥٩ ط مطبعة الاستقامة القاهرة.

وعلى هذه الصورة انتهت قصة المقاومة الاسلامية الأولى في الجزيرة ضد الغزاة النورماندين بعد صراع مرير دام قرابة الأربعين عاماً . وقامت دولة جديدة بالجزيرة هي دولة النورماندين التي سادت الجزيرة أكثر من قرن من الزمان (١) .

## الأثار الاسلامية في جزيرة صقلية في أوائل العهد النورماندي

استشهد المؤرخ أماري على كثرة ما خلفه المسلمون بجزيرة صقلية من عمائر فنية إثر زوال دولتهم بعبارة قالها «روجر» الفاتح النورماندي للجزيرة جاء فيها : «... إن الشعب العربي كان شعباً كبيراً عظيماً خلال الفترة الحربية التي دامت ثلاثين عاماً» (٢) وقد علق أماري على هذه العبارة بقوله : «إن الكونت روجر لم يقوم بتحطيم ما بناه العرب لمجرد الشهوة والتشفي ، وإنما فعله إرضاء لرجاله» ، واستطرد قائلاً : «إن الوثيقة تشير أيضاً إلى أن العرب كانوا قد بنوا كثيراً من المنشآت الفنية ، ويقع عبء هذه المأساة الفنية على رجال روجر من الرهبان الكبار الذين استدعاهم لنصرته ضد العرب ، فجاءوا إلى الجزيرة حاملين في نفوسهم الكراهية والبغض الشديد للدين الإسلامي ، فدفعهم حقدهم هذا إلى الإساءة إلى العرب ومنشآتهم (٣) . إلا أن النشاط الفني للمسلمين لم ينته عند هذا الحد في الجزيرة فقد أتاحت الفرصة مرة ثانية أمام اليد الفنية الاسلامية للعمل على يد الملوك الذين خلفوا الكونت روجر لما أدركوه من أهمية الفن الاسلامي ، فشجعوا المسلمين على البناء مرة أخرى ، وبلغ تشجيع هؤلاء الملوك للفنانين المسلمين حداً جعل أهل الجزيرة ينظرون إلى ملوكهم النورماندين على

---

(١) انظر ثبت الملوك النورماندين في الملحق عن :

Enc, Britannica, art, Sicily

(٢) جاءت هذه العبارة في وثيقة مؤرخة سنة ١٠٩٠ م ، راجع المقدمة في :

Amari, Epigrafi Arabiche Di Sicilia — Parte Prima, Iscrizioni Edile — Palermo —  
MDC CLXX V.

Amari, Epigrafi Ar, Di Sio, — Parte Prima, Isc, Ed.,

(٣)

أنهم أنصاف مسلمين<sup>(١)</sup> فكان من نتيجة ذلك التشجيع أن عمرت البلاد وزخرت مرة ثانية بآيات الفن الاسلامي . إلا أنه للأسف الشديد لم يكتب لهذا العمران طول البقاء فقد دبت يد التدمير مرة أخرى نتيجة للحرب التي وقعت بين طوائف المسلمين والزراع المسيحيين بالجزيرة في النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي<sup>(٢)</sup> ، تلك الحرب التي حرص عليها من الجانب المسيحي الرهبان والبارونات ، كما حرص عليها من الجانب الإسلامي رجال القصر الملكي من المسلمين . وكانت حلبة الصراع الحربي بين الطرفين وادي مازر، حيث كان معظم المسلمين .

كان من نتيجة هذه الحرب الداخلية أن حطم المسلمون كل شيء ، وانتهت هذه الفاجعة بأن قضى الملك فردريك على جميع مسلمي الجزيرة بعد أن كان يكرمهم في أول عهده<sup>(٣)</sup> ويمكننا أن نتخيل مدى التدمير والتخريب إذا عرفنا أن هذه الحرب الداخلية دامت قرابة تسعين عاماً لا سيما في مناطق جرجنتي حيث كان يعيش كثير من المسلمين في وسط جوملوه بالكراهية الشديدة لهم فكان ذلك دافعاً للقضاء على كل ما خلفوه من آثار<sup>(٤)</sup> . وعقب ثورة محمد بن عباد في انطالة

Entella

في وسط الجزيرة قرر فريديك الثاني نقل من بقي من المسلمين بالجزيرة إلى مدينة لوجارة Lucera في إقليم بوليا بجنوب إيطاليا وكانوا حوالي عشرين ألفاً وذلك لحاجته إليهم فنياً وتخوفاً من وجودهم بالجزيرة . فعمرروا مدينة لوجارة سبعة وستين عاماً حتى سنة ٧٠٠هـ / ١٣٠٠م فلما اختلفوا وتفرقت كلمتهم أجلاهم عنها شارل الثاني وتشتت أمرهم ، فأخرجوا وأسروا وقتلوا ووزعت أرضهم وأملاكهم ومتاعهم على العائلات الإيطالية وهكذا انتهت قصتهم من جنوب إيطاليا .

Ibid.,

(١)

Ibid.,

(٢)

Ibid.,

(٣)

Ibid.,

(٤)

والآن وعلى ضوء هذه العجالة التاريخية لنبدأ دراستنا من الناحية الفنية لتتعرف على الأساليب الفنية التي شاعت بالجزيرة في الفترة من القرن الثالث إلى القرن السادس الهجري، معتمدين على المخطوطات الإسلامية والنورماندية التي كتب لها البقاء إلى يومنا هذا والتي سبق أن حددناها مبتدئين بأقدمها في الجزيرة وهي شواهد القبور الإسلامية وما تحتويه من نقوش كتابية وزخارف.



الباب الأول :

المخطّط العربي في جزيرة صقلية

أولاً  
قبل الغزو والنورماندي





# الخِطُّ الكُوفِيُّ الصَّقِيلِي

في القرن الثالث الهجري (الناسع الميلادي)

تموزنا الوثائق المؤرخة التي يمكن أن نتخذها أساساً لتأريخ التحف الفنية في جزيرة صقلية خلال القرن الثالث الهجري، وتشاء الظروف الطيبة أن أوفق في العثور على شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٢٦٦ هـ عند زيارتي للجزيرة<sup>(١)</sup>، وهأنذا أنشره لأول مرة<sup>(٢)</sup>.

النص : ( اللوحة رقم ١ )

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم
- (٢) ان في الله عزا من كل مصيبة و
- (٣) من كل هالك ودرك لما فات و
- (٤) ان اعظم المصائب المصيبة با
- (٥) لتبي محمد صلى الله عليه وسلم .
- (٦) هذا ما يشهد به احمد بن
- (٧) هرون بن زهير يشهد الا<sup>(٣)</sup> اله

(١) هذا الشاهد محفوظ حالياً بالقاعة العربية الموجودة بكنيسة القديس يوحنا شفيع النشاك S. Giovanni degli Eremiti بمدينة بالرموهي تابعة لإدارة حفظ الآثار بالمدينة وبهذه القاعة مجموعة كبيرة من شواهد القبور التي نشرها الاستاذ أماري . وللأسف لا تجد هذه المجموعة الكبيرة من الشواهد حقها من عناية المسؤولين . وقد توجهت إلى مقر إدارة حفظ الآثار مستفسراً عن مصدر هذا الشاهد، وتبين لي أنه لم يشتر وإنما عثر عليه بالجزيرة.

(٢) راجعت أعمال أماري ولاتشى وجريجور يوغريهم فلم أجد فيها شيئاً عن هذا الشاهد وقد تمكنت أثناء زيارتي للجزيرة من العثور على شواهد قبور أخرى ترجع إلى القرنين الخامس والسادس للهجرة أنشرها في هذا البحث لأول مرة كذلك .

(٣) وردت هكذا وكان المعتاد أن تكتب «أن لا»

- (٨) الا الله وحده لا شريك له  
 (٩) وان محمدا عبده ورسوله  
 (١٠) صلى الله عليه وسلم ويشهد  
 (١١) ان الموت والبعث والجنة وا  
 (١٢) لنار حق وان الله هو الحق ا  
 (١٣) لمين توفي رحمه الله في عشرة  
 (١٤) ايام من شهر ربيع (ح) الأول  
 (١٥) سنة ست وستين وماتين (١)

ولما كان هذا الشاهد هو السند الوحيد الذي أمكنني الحصول عليه مؤخراً من القرن الثالث الهجري بالجزيرة، فسوف لا اعتبره مثلاً للسمات الفنية للخط خلال هذا القرن، فان مثلاً واحداً لا يصلح أن يتخذ أساساً للحكم السليم، كما أنه من المعروف أن الأساليب الفنية المحلية لا تظهر إلا بعد مرور فترة طويلة لتتسع للتعبير الفني. فضلاً عن أن الفترة التي تقع بين بدء مرحلة الفتح الاسلامي للجزيرة وتاريخ نقش هذا الشاهد كانت فترة انتقال وصراع متواصل، فقد استغرق فتح الجزيرة حوالي خمسا وسبعين سنة، إلا أنني سوف أقوم بدراسة نقوش هذا الشاهد فنياً بقصد التعرف على مدى الصلة بين نقوشه والنقوش الصقلية في القرون التالية، وقد بدأت هذه الدراسة بعمل لوحة بينت فيها الأبجدية بالتفصيل (لوحة رقم ٢) ومنها نستخلص ما يأتي:

أولاً: يلاحظ أنه يمكننا تصنيف الخط هنا — بصفة عامة — ضمن الخط الكوفي ذي الرؤوس المتقنة طبقاً لتقسيم جرومان (٢) إلى جانب بعض الحروف ذات

(١) هذا التاريخ يشير إلى السنة الرابعة والخمسين لنزول المسلمين في الجزيرة الذي بدأ سنة ٢١٢ هـ.

(٢) Kufic with elaborated apices انظر جرومان Ars Orientalis ج ٢ سنة ١٩٥٨

طابع الخط الكوفي المورق<sup>(١)</sup>. والحروف ذات الرؤوس المتقنة هي:  
أ، ب، ت، ج، ح، خ، د، ذ، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ف، ك،  
هـ، و، لا، ي.

أما الحروف ذات الزخرفة المورقة فهي:

ر، ز، ع، غ، ق، ك، ل، م، ن. وكلها حروف زخرفت بأوراق نباتية فيما  
عدا العين «ع» الوسطى في كلمة البعث الواردة في السطر الحادي عشر من  
اللوحة رقم ١، فقد جاءت على شكل زهرة.<sup>(٢)</sup>

ثانياً: كما نلاحظ أن جميع الحروف الواردة في هذا الشاهد تميل إلى الغلظ بصفة  
عامة، ويتضح هذا من أن النسبة بين العرض والألف وطولها تبلغ حوالي ١ : ٥  
هذا فضلاً عن تقارب هذه الحروف حتى تكاد تلتصق ببعضها في بعض  
الأحيان لا سيما الحروف: د، ذ، ص، ض، م، هـ<sup>(٣)</sup>.




ثالثاً: نلاحظ أن حرفي ب، ل قد انفردا بزخرفة على شكل  
تفصلها عن الحروف التي تليها<sup>(٤)</sup> (انظر كلمة «له» في السطر الثامن من  
اللوحة رقم ١ الواردة في نهاية السطر الرابع من نفس اللوحة.  
والآن لنفصل ما أجمعنا عن زخرفة هذه الحروف، لنعرف ما تميز به كل حرف  
منها:

(١) Foliated Kufic - انظر جرومان Ars Orientalis ج ٢ سنة ١٩٥٨  
وقد المح لنا في بحثه هذا إلى ما يكاد يتفق عليه المشتغلون بدراسة الخط العربي، من تقسيم الخط الكوفي إلى الأنواع  
التالية: (أ) الخط الكوفي البسيط أو البدائي Primitive or simple Kufic (ب) الخط الكوفي  
ذو الرؤوس المتقنة Kufic with elaborated apices (ج) الخط الكوفي المورق  
Foliated Kufic (د) الخط الكوفي المزهر Floriated Kufic (هـ) الخط الكوفي المجعد Plaited Kuf.  
(و) الخط الكوفي المحدد Bordered Kufic (ز) الخط الكوفي المعماري Architectural (ح) الخط  
الكوفي المربع. Kufic rectangles.  
(٢) انظر اللوحة رقم ١

(٣) انظر «الخط الكوفي بصقلية في القرن الثالث الهجري» «لوحة رقم ٢».

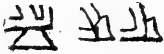
(٤) نفس المصدر السابق «اللام في أول الكلمة» «والباء في أولها أيضاً».

**حرف الألف:** تميز هذا الحرف بزخرفة في أعلاه جاءت على شكل نصف رمح يتجه إلى اليمين عند ورود الحرف مفرداً (انظر حرف الألف المفردة في كلمات «الله» و«الرحمن» و«الر(حم)») الواردة في السطر الأول من الشاهد باللوحه رقم ١). وفي حالة وروده في آخر الكلمة جاءت هذه الزخرفة العلوية متجهة إلى اليسار في أغلب الأحيان (انظر كلمة «لنار» الواردة في السطر الثاني عشر من الشاهد باللوحه رقم ١) وجاءت في أحيان قليلة متجهة إلى اليمين (انظر كلمة «ما» الواردة في نهاية السطر الرابع من الشاهد باللوحه رقم ١). أما زخرفة أسفل هذا الحرف فقد جاءت بالأشكال الآتية: ط ط ط ط ط ط<sup>(١)</sup> في حالة ورود الحرف مفرداً، أما في حالة وروده في نهاية الكلمة فقد زخرف على شكل ل<sup>(٢)</sup>


**حروف ب، ت، ث:** جاءت بدايتها مزخرفة بنصف رمح متجه إلى اليسار عند ورودها مفردة أو في أول الكلمة (انظر كلمة «بسم» الواردة في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١)، أما عند ورودها في وسط الكلمة فقد صحبتها في بعض الأحيان زخرفة قوامها نصف رمح متجه إلى اليسار (انظر كلمة «عبده» الواردة في السطر التاسع من الشاهد باللوحة رقم ١)، وأحياناً أخرى جاءت برأس مدببة بدون نصف رمح (٣)، أما عند ورودها في نهاية الكلمة فقد كانت أحياناً ذات رؤوس مدببة فقط دون نصف الرمح (٤) (انظر كلمة «البعث» الواردة في السطر الحادي عشر من الشاهد باللوحة رقم ١). كما وردت بنصف رمح في بدايتها متجه إلى اليسار (انظر كلمة «ست» الواردة في السطر الخامس عشر من الشاهد باللوحة رقم ١). كما لوحظ أن حرف ب في بداية الكلمة قد اتصل بما بعده - أحياناً - بوصلة زخرفية على شكل  (٥) (كما ورد في كلمة «با» في السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم ١).

(٢٠) نفس المصدر السابق الألف المفردة.

**حروف ج، ح، خ:** جاءت بدايتها مزخرفة برؤوس مدببة لها نصف رمح إلى اليسار دائماً في أعلاها (انظر كلمة «أحمد» في السطر السادس من الشاهد باللوحة رقم ١) أما في أسفلها فقد جاءت مزخرفة بالأشكال الآتية:

الآتية: 

**حرفا د، ذ:** جاءا بزخرفة في رأسها على شكل نصف رمح متجه إلى اليسار عند ورودهما مفردين (انظر كلمة «درك» الواردة في السطر الثالث من الشاهد باللوحة رقم ١)، أما عند نهاية الكلمة فقد جاءا أحياناً بنصف رمح متجه إلى اليسار (انظر كلمة «أحمد» الواردة في السطر السادس من الشاهد باللوحة رقم ١)

**حرفا ر، ز:** جاءا تارة بزخرفة قوامها رأس مدببة عند ورودهما مفردين (انظر كلمة «درك» الواردة في الشاهد باللوحة رقم ١) وتارة أخرى بنصف رمح متجه إلى اليسار (انظر كلمة «رحمة» الواردة في السطر ١٣ من هذا الشاهد) أما إذا كانا في نهاية الكلمات فقد جاءا في بعض الأحيان بزخرفة نباتية على شكل  (٢) (انظر كلمة «الرحمن» الواردة في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١) كما جاء أحياناً أخرى بنهاية مدببة فقط (انظر كلمة «شهر» الواردة في السطر الرابع عشر من الشاهد باللوحة رقم ١). وتارة ثالثة يأتي الحرف بزخرفة في رأسه على شكل نصف رمح متجه إلى اليسار (انظر كلمة «شريك» الواردة في السطر الثامن من الشاهد باللوحة رقم ١)

**حرفا س، ش:** جاءا بزخرفة قوامها نصف رمح متجه إلى اليسار (انظر كلمة «وسلم» الواردة في السطر الخامس من نفس الشاهد) أو برأس مدببة (انظر كلمة «شريك» الواردة في السطر الثامن من نفس الشاهد) عند ورود الحرف في أول الكلمة، أما عند ورود الحرف في وسط الكلمة فيزخرف برأس مدببة فقط (٣) (انظر كلمة «عشرة» الواردة في السطر ١٣ من نفس الشاهد).


(١) نفس المصدر السابق.

(٢) نفس المصدر السابق حرفا ر، ز في نهاية الكلمة.


(٣) انظر لوحة رقم ٢ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الثالث الهجري» — حرفي س، ش في أول الكلمة ووسطها.

**حرفا ص، ض:** جاءا بزخرفة قوامها رأس مدببة متجهة إلى اليمين سواء كان الحرف في أول الكلمة أو في وسطها <sup>(١)</sup> (انظر كلمة «صلى» الواردة في السطر العاشر وكلمة «المصيبة» الواردة في السطر الرابع من هذا الشاهد)، كما يلاحظ أن هذين الحرفين قد التصقا بالحروف المجاورة لهما التصاقاً يكاد يكون تاماً <sup>(٢)</sup> (انظر نفس الكلمتين السابقتين في هذا الشاهد).

**حرفا ط، ظ:** جاءا مصحوبين بزخرفة قوامها رأس مدببة تتجه نحو اليسار إلى حد ما <sup>(٣)</sup>، (انظر كلمة «اعظم» الواردة في السطر الرابع من هذا الشاهد).

**حرف ع:** جاء بدون زخرفة عند وروده في أول الكلمة (انظر كلمة «عليه» الواردة في السطر العاشر من هذا الشاهد)، أما عند وروده في وسط الكلمة فقد جاء كله كعنصر زخرفي على شكل زهرة لم تفتح تماماً <sup>(٤)</sup>  (انظر كلمة «البعث» الواردة في السطر الحادي عشر من الشاهد باللوحة رقم ١).

**حرف ف:** جاء خلواً من الزخرفة بصفة عامة اللهم إلا تدبياً بسيطاً في رأس الحرف <sup>(٥)</sup> (انظر كلمة «فات» في السطر الثالث من الشاهد باللوحة رقم ١).

**حرف ق:** جاء في نهاية الكلمة أحياناً بزخرفة على شكل ورقة نباتية لحقت بنهايته <sup>(٦)</sup>  (انظر كلمة «الحق» الواردة في السطر ١٢ من هذا الشاهد)، كما جاء أحياناً خلواً من الزخرفة اللهم إلا تدبياً بسيطاً في أعلاه <sup>(٧)</sup> (انظر كلمة «حق» الواردة في السطر ١٢ من نفس الشاهد).

(١) نفس المصدر السابق حرفا ص، ض.

(٢) نفس المصدر السابق حرفا ص، ض.

(٣) نفس المصدر السابق حرفا ط، ظ.


(٤) انظر لوحة رقم ٢ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الثالث الهجري» حرف «ع» في وسط الكلمة.

(٥) نفس المصدر السابق حرف «ف».

(٦) نفس المصدر السابق حرف «ق» في نهاية الكلمة.

(٧) نفس المصدر السابق حرف «ق» في نهاية الكلمة.

**حرف ك :** جاء بزخرفة بسيطة عند وروده مفرداً وفي نهاية الكلمة، فقد جاء به شيء من التدبب إلى أعلى وهو مفرد (انظر كلمة «درك» الواردة في السطر الثالث من هذا الشاهد)، وصحبه تدبب بسيط متجه إلى اليسار<sup>(١)</sup>، وهو في نهاية الكلمة (انظر كلمة «شريك» الواردة في السطر الثامن من هذا الشاهد)، أما عند وروده في أول الكلمة فقد صحبته زخرفة على شكل ورقة نباتية (انظر كلمة «كل» الواردة في السطر الثالث من هذا الشاهد).

**حرف ل :** جاء مفرداً بزخرفة نباتية عبارة عن نصف سعة نخيلة في نهايته إلى جانب تدبب في طرف الحرف العلوي يشبه إلى حد كبير نصف رمح يتجه إلى اليسار (انظر كلمة «الاول» الواردة في السطر الرابع عشر من هذا الشاهد)، أما في حالة وروده في أول الكلمة أو وسطها فقد جاء أعلاه مزخرفاً بنصف رمح يتجه إلى اليسار (انظر كلمة «الله» الواردة في السطر ١٣ من هذا الشاهد)، كما يلاحظ أن هذا الحرف قد وصل بما بعده بزخرفة وسطى على شكل  (انظر كلمة «له» الواردة في السطر الثامن من هذا الشاهد).


**حرف م :** جاء على شكل دائري أحياناً وعلى شكل نصف دائري أحياناً أخرى، أما نسبة الزخرفة التي لحقت بهذا الحرف فهي قليلة بصفة عامة، فقد زخرف الحرف فقط في حالة وروده في نهاية الكلمة — في بعض الحالات — بورقة نباتية يمكن اعتبارها نصف سعة نخيلية<sup>(٢)</sup> (انظر كلمة «سلم» الواردة في السطر الخامس من هذا الشاهد) وفي حالات أخرى جاء بنهاية على شكل تدبب يتجه إلى أعلى (انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من هذا الشاهد).

**حرف ن :** جاء أعلاه مزخرفاً بنصف رمح يتجه إلى اليسار عند وروده مفرداً (انظر كلمة «ان» الواردة في السطر الثاني من هذا الشاهد)، أما عند وروده في نهاية الكلمة فقد زخرف بورقة نباتية في آخره إلى جانب زخرفته بنصف رمح يتجه إلى اليسار

(١) نفس المصدر السابق حرف «ك» في حالة المفرد ونهاية الكلمة.


(٢) انظر لوحة رقم ٢ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الثالث الهجري» حرف «ل» في أول الكلمة.

(٣) نفس المصدر السابق — حرف «م» في نهاية الكلمة.

في بداية الحرف، أما الزخرفة النباتية التي لحقت بالحرف فهي على شكل  (١)، كما ورد ذلك في كلمة «بن» الواردة في السطر السادس من هذا الشاهد، وفي كلمة «ماتين» في السطر الخامس عشر من نفس الشاهد.

**حرف هـ :** جاء أعلاه بزخرفة بسيطة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار دائماً سواء كان موقعه في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها أو جاء مفرداً (٢) (انظر كلمات «يشهد» في السطر السابع، و«عشرة» في السطر ١٣، «هو» في السطر ١٢، «المصيبة» في السطر الرابع من هذا الشاهد).

**حرف و :** جاء خلواً من الزخرفة بصفة عامة اللهم إلا شيئاً قليلاً من التدبب في أعلاه (انظر كلمة «وستين» الواردة في السطر الخامس عشر، وكلمة «الموت» في السطر الحادي عشر من هذا الشاهد).

**حرف لا :** جاء بزخرفة قوامها نصف رمح في أعلى كل من ذراعيه بحيث يتقابل طرفا الرمح  (٣) (انظر كلمة «لا شريك» في السطر الثامن من شاهدنا).

**حرف ي :** جاء بزخرفة بسيطة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار عند وروده في أول الكلمة أو في وسطها (انظر كلمة «يشهد» في السطر السادس وكلمة «زهير» في السطر السابع من هذا الشاهد)، إلا أنه في بعض الأحيان جاء خلواً من كل زخرفة، أما عند وروده في نهاية الكلمة فقد أصابه شيء من التدبب البسيط في آخره (٤) (انظر كلمة «صلى» في السطر العاشر وكذا كلمة «توفى» في السطر ١٣ من هذا الشاهد).

(١) نفس المصدر السابق — حرف «ن» في نهاية الكلمة.

(٢) انظر لوحة رقم ٢ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الثالث الهجري» — حرف هـ في مواقعها المختلفة.

(٣) نفس المصدر السابق — حرف «لا» المفرد.

(٤) نفس المصدر السابق — حرف «ي» في مواقعها المختلفة.



والآن وقد انتهينا من التعرف على خصائص الخط على هذا الشاهد، لنبدأ بدراسة  
نقوش القرن الرابع الهجري المؤرخة لتتعرف على مدى الصلة بين نقوش هذا الشاهد  
وبينها من حيث رسم الحروف والزخرفة.

وأحب أن أشير إلى أن طابع الخط في هذا الشاهد يكاد يتفق تماماً مع السمات  
العامة للخط الكوفي في كل من مصر وتونس مما يدلنا على أن شخصية الفنان في صقلية  
لم تتضح بعد نظراً لأن معظم القرن الثالث قد انقضى في حروب الفتح.

---



# الخِط الكوفي الصقلي

## في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)

إن ما سبقت الإشارة إليه عن ندرة الوثائق المؤرخة في القرن الثالث الهجري يمكننا إطلاقه على حالة القرن الرابع الهجري أيضاً، فليس لدينا سوى دليل مادي واحد مؤرخ هو عبارة عن نقش كتابي على مجموعة حجرية كانت أصلاً جزءاً من حائط حصن<sup>(١)</sup> بناه المسلمون بمدينة «ثرمة»<sup>(٢)</sup> في عهد أبي الحسين أحمد بن الحسن<sup>(٣)</sup> والي صقلية من قبل الخليفة المعز لدين الله الفاطمي وكان ذلك في الحلقة الخامسة من القرن الرابع الهجري<sup>(٤)</sup>. وقد بقيت أطلال هذا الحصن قائمة حتى مايو سنة ١٨٦٠ م<sup>(٥)</sup>.

وهذه المجموعة الحجرية محفوظة حالياً بشكل سيء بمتحف مدينة «ترميني»<sup>(٦)</sup> وقد فقدت قطعة منها فصارت إحدى عشرة قطعة بعد أن كانت على عهد المؤرخ أماري في القرن الماضي اثنتي عشرة قطعة نشرها في كتابه النقوش العربية الصقلية (انظر

(١) انظر اللوحة رقم ٣ نقلا عن أماري. Amari, Le Epigrafi Arabiche Di Sicilia, Classe I A Iscrizioni Edili.

(٢) تسمى هذه المدينة حالياً Termini وهي تبعد حوالي أربعين كيلومتراً شرقي مدينة بالرمو، انظر خريطة الجزيرة في الملحق الثالث.

(٣) هو ثاني الولاة الكلبيين الذين كانت الجزيرة في عهدهم تتمتع بقدر كبير من الاستقلال وقد ولي أمر الجزيرة سنة ٣٤١ هـ. انظر ثبت الولاة الذين حكموا الجزيرة في الملحق الأول.

(٤) سيأتي شرح ذلك عند تأريخ الحصن في المتن.

(٥) Amari, Epigrafi A., Di S., Classe I A P., II - 16 Palermo 1875.

(٦) شاهدت هذه المجموعة الحجرية أثناء زيارتي للجزيرة بمتحف مدينة Termini وقد نقصت قطعة منها، ووضعت بقية القطع بطريقة تدل على عدم معرفة باللغة العربية.

اللوحه رقم ٣) . وقد توجهت إلى مقر هذا الحصن فلم أجد له أثراً واضحاً، ثم توجهت إلى متحف المدينة حيث رأيت هذه المجموعة الحجرية قد وضعت بطريقة تدل على عدم معرفة باللغة العربية . وقد قمت بتصوير هذه المجموعة من جديد بعد تعديل وضعها (اللوحه رقم ٤) نظراً لعدم وضوح الصورة التي نشرها الأستاذ أماري (لوحه رقم ٣) .

النص : (اللوحتان ٣ ، ٤)

- (١) بسم الله الر
- (٢) (حم) بن الرحيم لا اله الا
- (٣) الله محمد رسول الله و
- (٤) خاتم الـ (نبين صلى) الله عليه (هـ) وعلى
- (٥) اهـ (ل) بيته الطيبين (م) ما امر به (ب) بنائه حم (...)
- (٦) للمسلمين الا (ما) م المعز لدين الله
- (٧) امير المؤمنين (سي) مدنا ومولانا صلوا (ت) الله (هـ)
- (٨) (ابا الحسي) بن احمد بن الحسـ (ن)
- (٩) (... ا) بعين وثلماية <sup>(١)</sup>

## ملاحظات على هذا النقش

أولاً: لما كان جزء من حروف تأريخ هذا النقش قد تهشم وما بقي منه هو عبارة عن كلمتي «... بعين وثلماية» وجب علينا أن نعمل على تحديد هذا التاريخ بقدر الإمكان. إن كلمة «بعين» يحتمل أن تكون جزءاً من كلمة «اربعين» أو كلمة «سبعين» فأيهما الصحيح؟. اورد لنا المؤرخون أن أحمد بن الحسن بن علي بن الحسين الكلبي — وهو الوارد اسمه في هذا النقش — كان والياً على جزيرة صقلية في الفترة من سنة ٣٤١هـ إلى أواخر سنة ٣٥٩هـ حين استدعاه الخليفة المعز لدين الله الفاطمي

(١) وردت هكذا وصحتها «ثلماية»

للاسهم في فتح بلاد الشام كقائد بحري<sup>(١)</sup>. وإننا إذا علمنا أن الخليفة المعز قد مات سنة ٣٦٥ هـ وأن أحمد بن الحسن مات في أواخر سنة ٣٥٩ هـ وجب علينا استبعاد كلمة «سبعين» واعتبار الحروف الموجودة جزءاً من كلمة «اربعين». بقي شيء واحد هو اسم رقم الآحاد، ولما كان هذا الجزء متلاشياً تماماً فإنه لا يمكننا تحديد السنة تحديداً دقيقاً، والمهم هنا إمكان تأريخ بناء هذا الحصن الذي نحن بصدد دراسة نقوشه بالحلقة الخامسة من القرن الرابع الهجري.

ثانياً: يمتاز هذا النقش بأهمية تاريخية كبيرة لما تضمنه من أساء هامة في تاريخ الجزيرة إلى جانب ذكر التاريخ الذي تم فيه إنشاء هذا الحصن بمدينة ثرو، كما يدلنا على أن هذا الحصن قد بني قبل حركة التعمير العامة التي أمر بها الخليفة المعز لدين الله الفاطمي واليه على صقلية أحمد بن الحسن بن علي الوارد ذكره في هذا النقش فقد أورد لنا النويري أن الخليفة أمر واليه على صقلية بأن يبني في كل إقليم من أقاليم الجزيرة مدينة حصينة وجامعاً ومنبراً. وكان ذلك بعد توقيع الصلح بين الخليفة الفاطمي والدولة البيزنطية مباشرة<sup>(٢)</sup>.

ثالثاً: قرأ «أماري» الحرفين الواردين في السطر الخامس من النص، بعد عبارة مما أمر ببنائه «جو» وسنرى بعد الدراسة أن الحرف الذي ظن أماري أنه «و» إنما هو «م» وبالتالي أرى أن القراءة الصحيحة هي «حم» وأعتقد أنها جزء من كلمة «حماية» لا تفارقها مع ما بعدها في المعنى فتكون بذلك «حماية للمسلمين».

---

(١) توجه أحمد بن الحسن بأسطوله من جزيرة صقلية إلى طرابلس الغرب ومنها اتخذ طريقه إلى مصر إلا أن النية وافته بعد مغادرة طرابلس مباشرة. راجع تاريخ الاعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء... خير الدين الزركلي ط ثانية - جزء أول.

## دراسة الخصائص الفنية للخط في النقوش الكتابية على حصن (ثرمة) المؤرخ سنة ٣٤٦ هـ

على الرغم من الحالة السيئة التي عليها هذه النقوش حالياً من حيث تآكل كثير من حروفها إلى جانب ضياع إحدى قطعها الاثنتي عشرة فقد أمكنني إعادة تصوير هذه المجموعة بنفسى داخل متحف مدينة ثرمة حتى يتسنى لي دراستها دراسة تفصيلية لأن الصورة التي نشرها «أماري»<sup>(١)</sup> لا تساعد على التعرف على خصائص حروف هذه النقوش، وإن كانت قد قدمت لنا الموضع الذي كانت فيه هذه الأحجار من الحصن<sup>(٢)</sup>

والآن سأقوم بتحليل خط هذه النقوش لا بقصد استنباط خصائص الخط الصقلي خلال القرن الرابع الهجري، فإن هذه المجموعة من النقوش غير كافية لقيام دراسة مجدية توصلنا إلى معرفة خصائص الخط في هذا القرن، وإنما قصدت من وراء هذه الدراسة إدراك العلاقة بين الخط في هذه النقوش والخط على شاهد القرن الثالث الهجري، لأربط بينهما وبين الخط في القرن الخامس الهجري بالجزيرة حيث يتوافر لدينا من نقوشه ما يعيننا على دراسة مجدية من الناحية الفنية.


لاحظنا في دراستنا لنقش القرن الثالث الهجري أن الخط فيه يميل إلى الخشونة والغلظ والبعد عن اللين والحركة، كما لاحظنا فقره في نسبة الزخارف التي لحقت بحروفه بصفة عامة سواء كانت نباتية أو هندسية، والآن سوف نستعرض نقوش حصن «ثرمة» من حيث رسم الحروف وزخرفتها لنقف على مدى الصلة بينها وبين نقش القرن الثالث الهجري. ولكي تتجلى لنا هذه العلاقة واضحة قمت بوضع لوحة رسمت فيها أبجدية مفصلة (لوحة رقم ٥) نستخلص منها:

Amari, Le Epigrafi Arabe Di Sicilia I A. Iscrizioni  
Palermo. Parte Prima Tav. I — Edili. MDCCLXXV.


(١) انظر المقدمة عند

وانظر كذلك اللوحة رقم ٤

(٢) انظر المقدمة السابقة أيضاً (نفس المرجع السابق)

**حرف الألف:** يزدان بزخرفة في أعلاه على شكل نصف رمح يتجه إلى اليمين سواء كان في آخر الكلمة أو جاء مفرداً ( انظر كلمة «الله» في السطر الأول من النقش باللوح رقم ٤ ) كما نلاحظ زخرفة أخرى في أسفله عند وروده مفرداً على شكل  <sup>(١)</sup> ( انظر كلمة «اله» في السطر الثاني من نفس النقش ).

**حروف ب، ت، ث:** فيها في بعض الأحيان زخرفة قوامها «نصف رمح» يتجه إلى اليسار ( انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من هذا النقش باللوح رقم ٤ )، وفي البعض الآخر بدون زخرفة تماماً. ( انظر كلمة «خاتم» في السطر الرابع من هذا النقش ).

**حروف ج، ح، خ:** تكون في بعض الأحيان خالية من الزخرفة وأحياناً أخرى بزخرفة قريبة الشبه من ورقة نباتية محورة في أعلاها  <sup>(٢)</sup> ( انظر كلمة «الرحيم» في السطر الثاني من هذا النقش )

**حرفا د، ذ:** جاءا بزخرفة بسيطة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليمين عند ورودها في آخر الكلمة <sup>(٣)</sup> ( انظر كلمة «احمد» في السطر الثامن من هذا النقش ).

**حرفا ر، ز:** صحبتها زخرفة قوامها في بعض الأحيان ورقة نباتية <sup>(٤)</sup> ( انظر كلمة «امر» في السطر الخامس من هذا النقش )، وفي أغلب الأحيان بنصف رمح يتجه إلى اليمين إذا كان الحرف مفرداً، ويتجه إلى اليسار إذا كان الحرف في نهاية الكلمة أحياناً <sup>(٥)</sup> ( انظر كلمة «الر» في السطر الأول من هذا النقش )، وأحياناً أخرى ينتهي بانثناء في أعلاه يتجه إلى اليسار ( انظر كلمة «امير» الواردة في السطر السابع من هذا النقش ).


(١) انظر لوحة رقم ٥ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الرابع الهجري» حرف «أ» في المفرد.

(٢) نفس المصدر السابق — حرف ج في أول الكلمة.


(٣) نفس المصدر السابق — حرف د، ذ.


(٤) نفس المصدر السابق — حرف ر، ز في آخر الكلمة.




(٥) نفس المصدر السابق — قارن بين زخارف حرفي ر، ز في مواقعها المختلفة.

**حروف س، ش، ص، ض:** جاءت خلواً من كل زخرفة إلا أن حرف «ص» قد علفت به ذؤابة في وسط أعلاه على شكل  كما ورد ذلك في كلمة «صلوات» في السطر السابع من هذا النقش.

**حرف ع، غ:** جاء بدون زخرفة سواء في أول الكلمة أو آخرها أو عند ورود الحرف مفرداً.

**حرف ل:** صحبته زخرفة قوامها «نصف رمح» يتجه إلى اليسار في أغلب الأحيان، وفي بعض الأحيان جاء بزخرفة على شكل يقرب من الورقة النباتية  (١) (قارن بين اللامين في كلمة «الله» في السطر الأول من هذا النقش).

**حرف م:** خلا من الزخرفة في أغلب الأحيان في جميع مواضعه، وقلم جاء مصحوباً بورقة نباتية قريبة الشبه بنصف سعفة نخيلية  (٢) انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من هذا النقش) كما جاء في بعض الأحيان بانشاء علوية إلى اليسار (انظر كلمة «خاتم» في السطر الرابع من هذا النقش).

**حرف ن:** جاء في بعض الأحيان بزخرفة قوامها ورقة نباتية على شكل  (٣) (انظر حرف «ن» في كلمة «الرحمن» في السطر الثاني من هذا النقش). كما جاء أحياناً على شكل  (انظر كلمة «بن» في السطر الثامن من هذا النقش) أو على شكل  (٤)، وفي معظم الأحيان جاء الحرف بزخرفة بسيطة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليمين أو إلى اليسار في أعلاه (٥). (انظر كلمة «سيدنا» في السطر السابع من هذا النقش).

**حرف هـ:** صحبته زخرفة بسيطة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار (٦) في أعلاه (انظر كلمة «الله» في السطر الأول من هذا النقش).

(١) انظر لوحة رقم ٥ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الرابع الهجري حرف «ل» في وسط الكلمة.

(٢) نفس المصدر السابق — حرف م في آخر الكلمة.



(٣) نفس المصدر السابق — حرف ن في آخر الكلمة.



(٤) انظر المصدر السابق — حرف ن في آخر الكلمة وقارن بين الحرف في كلمة المسلمين الواردة في السطر السادس من لوحة رقم ٤ وكذا في كلمة «لدين» من نفس السطر.

(٥) انظر لوحة رقم ٥ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الرابع الهجري» — حرف ن في أول الكلمة ووسطها.

(٦) نفس المصدر السابق — حرف هـ في آخر الكلمة.



**حرف و:** جاء في أحوال قليلة بزخرفة على شكل  <sup>(١)</sup> أو  انظر كلمة «رسول» الواردة في السطر الثالث وحرف الواو الوارد في نهاية السطر من هذا النقش. أما في أغلب الأحيان فقد ورد بدون زخرفة تقريباً اللهم إلا ديباً بسيطاً في أعلى الحرف.

**حرف لا:** جاء بزخرفة بسيطة قوامها نصفاً رمح متقابلاً الرأس أحياناً  <sup>(٢)</sup> انظر كلمة «الامام» في السطر السادس من اللوحة رقم ٤، وأحياناً أخرى بزخرفة مزواة عبارة عن نصفين رمح رأسها إلى أسفل <sup>(٣)</sup> انظر كلمة «لا اله»  في السطر الثاني من نفس النقش).

**حرف ي:** صحبته زخرفة بسيطة قوامها نصف رمح متجه إلى اليسار بصفة عامة مع شيء من تقوس الحرف أحياناً <sup>(٤)</sup> انظر كلمة «الرحيم» في السطر الثاني من هذا النقش).

من هذا التحليل يتجلى لنا أن الخط على نقوش حصن ثرمة قد أخذ في التخلص بعض الشيء من جفافه وخشونته وغلظه، تلك المميزات التي لاحظناها في خط الشاهد الذي من القرن الثالث، فقد أخذت بشائر الرقة تدب في الحروف يدل على ذلك أن نسبة عرض الألف إلى طولها بلغ ٧:١ بعد أن كان في شاهد القرن الثالث ٥:١، كما أن الخط أخذ يتخلى عن بساطته التي عهدناها في شاهد القرن الثالث فقد أخذت الحروف طابع اللين والحركة بشكل أوسع، وتناولت الحركة ثمانية حروف من مجموع حروف الأبجدية هي: ح، ع، ل، م، ن، و، لا <sup>(٥)</sup> بينما كانت هذه الحروف ذات الحركة في خط شاهد القرن الثالث أقل عدداً من ذلك، كما نلاحظ أن الورقة النباتية

(١) نفس المصدر السابق — حرف «و» في حالة المفرد ونهاية الكلمة — قارن بين الحرف في كلمة «رسول» في السطر الثالث من اللوحة رقم ٤، والواو المفردة في نهاية نفس السطر.  
(٢) انظر لوحة رقم ٥ حرف لا مفردة.  
(٣) نفس المصدر السابق. حرف ي في أول الكلمة وفي وسطها.  
(٤) راجع لوحة رقم ٥ الحروف المتوّه عنها.  
(٥)

التي لحقت بالحروف في القرن الرابع الهجري كانت أرق وأكثر استطالة من أختها في شاهد القرن الثالث. كما بعد خط حصن ثرمة عن ظاهرة التصاق الحروف ببعضها تقريباً التي تميز بها خط شاهد القرن الثالث <sup>(١)</sup> كما يلاحظ بدء ظاهرة جديدة هي باكورة الخط المزوي التي لحقت بحروف ل، و، لا <sup>(٢)</sup>

---

(١) قارن بصفة عامة بين وثيقة القرن الثالث ووثيقة القرن الرابع للهجرة اللتين سبقت دراستهما.  
(٢) قارن بين هذه الحروف في لوحة الخط الكوفي بصقلية في القرن الرابع الهجري رقم ٥.

# الخِطُّ الكُوفِيُّ الصَّقْلِيُّ

## في القرنِ الخامسِ الهجري

وإذا كانت وثائق القرنين الثالث والرابع للهجرة قليلة فإنها في القرن الخامس متوفرة لدينا بحيث تتيح لنا فرصة أكبر للدراسة والمقارنة واستنباط الأحكام العامة. ولقد رأيت أن أدرس المتخلفات الإسلامية في الجزيرة بنفسني فسافرت إليها للتعرف عليها ودراستها على الطبيعة، وللتعرف على كل ما يمكن أن ينير لي السبيل في خدمة دراستي. وقد وفقت في العثور على وثيقة لم تنشر من قبل، هي عبارة عن شاهد قبر — في حالة لا بأس بها — مؤرخ بسنة تسع وسبعين وأربعمائة. وهذا الشاهد محفوظ حالياً في بيت أحد الأهالي لمدينة «تراباني»<sup>(١)</sup> غربي جزيرة صقلية.

وسأعرض هنا لعشر وثائق ومؤرخة من القرن الخامس الهجري بالجزيرة هي عبارة عن شواهد قبور عثر عليها بالجزيرة، تسعة منها نشرها أماري وواحد أنشره لأول مرة. ولما كانت هذه الشواهد جميعها متممة لبعضها من الناحية الفنية لخصائص الخط الكوفي في هذا القرن، فسأتناول نصوصها أولاً ثم أعرض لخصائص الخط من الناحية الفنية لنخرج في النهاية بالخصائص العامة لخط هذا القرن.

الشاهد الأول<sup>(٢)</sup>، (لوحة رقم ٦) — النص:

(١) بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله

(٢) على محمد النبي واله وسلم كل نفس ذ

---

(١) كانت تسمى هذه المدينة أيام الحكم الإسلامي «اطرابنش» وهي حالياً Trapani انظر موقع هذه المدينة في الجزيرة على الخريطة بالملحق الثالث — وترجع أهمية هذا الشاهد إلى أنه يشير إلى حالة الخط في السنوات الأخيرة من حكم المسلمين للجزيرة.

(٢) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببارمو التابعة لإدارة حفظ الآثار بالمدينة وقد عثر على هذا الشاهد في الجزيرة بناء على مستندات الإدارة المذكورة وقد أشار الأستاذ أماري إلى هذه النسبة أيضاً راجع Amari, Documenti per Servire, Epigrafi parte II Tav., I No, 2.

وقد أعدت تصوير هذا الشاهد في اللوحة رقم (٦).

- (٣) ايقنة الموت وانما توفون أجوركم يو  
(٤) م القيامة فن زحزح عن النار وأدخل  
(٥) الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا إلا متاع  
(٦) الغرور هذا قبر الشيخ الفقيه ابي عمر  
(٧) احمد بن سعدي المالكي (١) الغريب الفقير  
(٨) الى ربه توفي رحمه الله ورحم من دعا له با  
(٩) لمغفرة في ليلة الخميس لثلاث بقين من  
(١٠) ذي القعدة سنة احد (د) ى عشرة واربعماية

#### الشاهد الثاني (٢) (لوحة رقم ٧) — النص:

- (١) .... الله على النبي محمد واله وس(د)م  
(٢) .... الله كمثل حبة انبتت سبع سنابل في  
(٣) .... ف لمن يشاء والله واسع عليم  
(٤) .... ي بن الحسين الربيعي الفارسي (٣)  
(٥) .... الله سنة سبع عشرة واربعماه (٤)

#### الشاهد الثالث (٥) : (لوحة رقم ٨) — النص:

##### الوجه الأول:

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم وصلى (الله) ه على النبي محمد وعلى اله وسلم كل نفس

##### ذائقة

- (١) يشير اسم المتوفى إلى مذهب المالكية بما يدل على ذبوع هذا المذهب بجزيرة صقلية رغم حكم الفاطميين لها وهم يمثلو المذهب الشيعي، ونسب المتوفى هنا إلى مذهبه.  
(٢) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك — وقد عثر على هذا الجزء من الشاهد في الجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار ببارمو، وقد أشار أيضاً الأستاذ أماري إلى هذه النسبة في مقدمة كتابه. راجع  
Amari, Doc. per ser., Epigrafi, Parte II Tav I No. 3  
(٣) نسب المتوفى هنا إلى وطنه الأول.  
(٤) وردت هكذا وصحبها «اربعماية».  
(٥) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببارمو. وتفيد مستندات إدارة حفظ الآثار بالمدينة بالشور على هذا الشاهد في الجزيرة. كما أشار الأستاذ أماري إلى هذه النسبة أيضاً راجع:  
Amari, Doc., per Ser., Epigrafi, parte II Tav. IV No. I.

(٢) الموت وانما توفون اجوركم يوم القيامة فن زحزح عن النار وادخل الجنة

### الوجه الثاني:

(١) فقد فاز وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور هذا قبر عبد الرحمن المكنا ابو الطاهر ابن  
(٢) عبد الرحمن ابن (١)، عبد الله ابن زيدون القروي (٢) توفي يوم الأحد لعشر بقين  
من شهر المحرم من سنت (٣) سبع وستين واربعمائة وهو يشهد ان لا اله الا (الله)

يلاحظ على هذا الشاهد ما يأتي:

أولاً: يلاحظ أن كلمة «القروي» وهي لقب المتوفى قرأها «أماري» في كتابه  
المشار إليه سابقاً «القرشي» وهذا خطأ فليس هناك أي دليل على وجود حرف  
«ش» في حين أن الواو واضحة تماماً.  
ثانياً: تاريخ الوفاة على هذا الشاهد قرأه «أماري» سبع وسبعين وأربعمائة  
وهذا خطأ، فليس لحرف العين أثر في اسم خانة العشرات وعدد الأسنان الواردة في  
الكلمة لا يمكن أن يعطينا سوى كلمة «ستين».

### الشاهد الرابع (٤): (لوحة رقم ٩) — النص:

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم
- (٢) وصلى الله على نبيه محمد
- (٣) وعلى آله وسلم كل نف (س)
- (٤) ذايقة الموت وانما توفون
- (٥) اجوركم يوم القيامة فن ز

(١) جاءت كلمة «ابن» دائماً مصحوبة بألف معها كان موقعها.

(٢) لم أعر على ترجمة هذا الاسم لا في كتب التراجم ولا في كتب التاريخ.

(٣) كتبت هكذا بالناء المفتوحة وهذا خطأ إملائي.

(٤) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو— وتفيد مستندات إدارة حفظ الآثار  
بالمدينة أن هذا الشاهد عثر عليه بالجيزة وقد أشار أماري إلى هذه النسبة أيضاً، راجع:

Amari, Doc., per Ser., Epigraphi, parte II Tav III No. I

وقد أعدت تصويره في اللوحة رقم ٩.

- (٦) حَزَجَ عَنِ النَّارِ وَادْخَلَ الْجَنَّةَ  
 (٧) فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا  
 (٨) مَتَاعُ الْغُرُورِ هَذَا قَبْرُ عَبْدِ  
 (٩) الْحَمِيدِ بْنِ عَبْدِ الرَّحْمَنِ ابْنِ (٩)  
 (١٠) شُعَيْبٍ (٢) تُوْفِيَ يَوْمَ الْارْبَعَا  
 (١١) النِّصْفِ مِنْ شَهْرِ ذِي الْقَعْدِ  
 (١٢) هـ وَالَّذِي مِنْ سَنَةِ سَبْعِينَ وَ  
 (١٣) (ر) بِعِمَايَةِ وَيَشْهَدُ أَنَّ  
 (١٤) .... (م) مُحَمَّدٌ عَبْدُهُ  
 (١٥) .... عَلَيْهِ

الشاهد الخامس (٣) : (لوحة رقم ١٠) النص :

#### الوجه الأول :

- (١) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَصَلَّى اللَّهُ عَلَى النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَسَلَّمَ كُلِّ نَفْسٍ  
 ذَائِقَةِ الْمَوْتِ وَأَمَّا تَوْفُونُ أ .  
 (٢) جُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَنَزَحْجَ عَنِ النَّارِ وَادْخَلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا  
 مَتَاعُ الْغُرُورِ قُلْ هُوَ نَبَا عَظِيمٌ أَتَمَّ عَنْهُ .  
 الوجه الثاني :

- (١) مَعْرُطُونَ هَذَا قَبْرُ عَبْدِ الْحَمِيدِ بْنِ عَبْدِ الرَّحْمَنِ ابْنِ (٤) سَعِيدٍ تُوْفِيَ يَوْمَ الْارْبَعَا  
 النِّصْفِ مِنْ شَهْرِ ذِي الْقَعْدَةِ الَّذِي مِنْ سَنَةِ سَبْعِينَ وَ

(٢) يلاحظ أن كلمة «ابن» قد كتبت في نهاية السطر مصحوبة بألف، وبين اسمين بدونها، تمشياً مع القاعدة الحالية في الكتابة.

(٢) قُتْ بِالْبَحْثِ عَنْ صَاحِبِ هَذَا الشَّاهِدِ فِي كُتُبِ التَّرَاجِمِ وَكَذَا كُتُبِ التَّارِيخِ فَلَمْ أَعْرِضْ لِهَذَا الْاسْمِ .

(٣) شاهد قبر نشر عند «أماري» انظر :

Amari, Doc., per Ser., Epig., parte II Tav. IV No. 2

وقد أعدت تصويره انظر لوحة رقم ١٠

(٤) «ابن» تارة صحبها حرف الألف وتارة جاءت بدونه رغم وقوعها بين اسمين .

(٢) اربعمائة <sup>(١)</sup> وهو يشهد ان لا اله الا الله وان محمد <sup>(٢)</sup> عبده ورسوله صلى الله عليه وسلم تسليماً رحم الله عبده من دعا له .

يلاحظ هنا أن الخطاط (النحات) متأثر تماماً بالنطق المغربي للألفاظ فقد كتب «معرطون» بدلاً من معرضون حسب النطق المغربي الشائع في شمال إفريقيا، وقد لمست ذلك بنفسى عندما كنت بطرابلس الغرب بليبيا وكذلك باتصالي بأهل تونس .

الشاهد السادس <sup>(٣)</sup> : (لوحة رقم ١١) — النص :

(١) بسم الله الر

(٢) حن الرحيم وصلى

(٣) الله على النبي محمد

(٤) وعلى اله وسلم

(٥) كل نفس ذائقة الموت

(٦) وانما توفون أجوركم يوم القيامة

(٧) فمن زحزح عن النار وأدخل الجنة فقد ف <sup>(٤)</sup>

(٨) ازوما الحياة الدنيا الا متاع الغرور هذا قبر

(٩) محمد بن سعادة توفى ليلة الجمعة لا

(١٠) ربيع عشر خلون من شهر رمضان من

(١١) سنة ثلث وسبعين وأربعاً

(١٢) يه وهو يشهد ان لا ا

(١٣) له الا الله وحده لا شر

(١٤) يك له وان محمدا عبده ور

---

(٢) كتبت خطأ كلمة (واربعمائة) إذ كتب النقاش الألف مرتين .

(٢) «محمد» جاء الاسم بدون ألف رغم وروده بعد «ان» وهذا خطأ نحوي وصحته «وأن محمداً» .

(٣) محفوظ بالقاعدة العربية بكتيسة القديس يوحنا شفيح النساك ببالمرو. وهذا الشاهد عثر عليه بالجزيرة حسب مستندات دار حفظ الآثار بالعاصمة . نشر صورته الأستاذ أماري ولم يقرأه راجع :

Amari, Doc., per Ser., Epig., parte II Tav., V. No. I.

(٤) «فاز» — جاءت هذه الكلمة مجزأة بين سطرين بطريقة غير مألوفة، فقد فصل هنا الحروف المتصلة .

- (١٥) سوله صلى الله عليه وعلى اله وسلم تسلياً  
 (١٦) ولله العزة والبقا وعلى خلقه كتب الفنا وفي  
 (١٧) رسوله افوة<sup>(١)</sup> وعزا قل هونبا عظيم انتم عنه  
 (١٨) معرضون انك ميت وانهم ميتون؟ يلذ العيش  
 (١٩) من هو صابر الوجد و ينير الشباب منارته و يذهب  
 (٢٠) رسم الوجه من بعد موته ربيعا و ينير جسمه و؟..  
 (٢١) — صلّه —  
 ملاحظة: لم أستطع قراءة بعض الكلمات المشار إليها بعلامة؟

الوثيقة السابعة<sup>(٢)</sup>: (لوحة رقم ١٢) — النص:

- (١) بسم الله الرحمن  
 (٢) الرحيم وصلى الله على  
 (٣) النبي محمد وعلى اله وسلم  
 (٤) كل نفس ذايقة الموت وانما توفو  
 (٥) ن جوركم<sup>(٣)</sup> يوم القيامة فن ز  
 (٦) حزن عن النار وادخل الجنة فقد  
 (٧) فاز وما الحياة الدنيا الا متاع  
 (٨) الغرور هذا قبر سيدة الاهل بنـ(ست)  
 (٩) عبد العزيز الطرقي من اهل مازر<sup>(٤)</sup>.

(٢) جاءت هكذا وصحتها «أسوة».

(٣) محفوظ حالياً بالقاعدة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك. وقد عثر على هذا الشاهد بالجزيرة بدل على ذلك ذكر اسم مدينة مازر الصقلية. وقد نشره «أماري» راجع:

وقد أعدت تصويره هنا في اللوحة رقم ١٢. Amari, Doc., per Ser., Epigr. parte II Tav., II No., 2.  
 (٣) وردت كلمة «أجورك» بدون «ألف» وهذا سهو من النحات.  
 (٤) لأول مرة هنا ينسب الشخص لمدينة. ومدينة مازر هي أول بلد نزل فيها المسلمون عند فتح الجزيرة. انظر خريطة الجزيرة.



(١٠) توفيت يوم الجمعة في شهر ربيع

(٢) الاول من سنة اربعة و

(٣) سبعين واربعماية .

الوثيقة الثامنة <sup>(١)</sup> . (لوحة رقم ١٣) — النص :

(١) بسم الله الرحمن

(٢) الرحيم وصلى الله على

(٣) النبي محمد واله وسلم قل هو

(٤) نبا عظيم اتم عنه معرضون

(٥) فن زحزح عن النار وا

(٦) دخل الجنة فقد فاز وما الحياة الد

(٧) نيا (٢) الامتاع الغرور هذا قبر عبد

(٨) الكرم بن سليمان الرهدار رحمه الله

(٩) توفي يوم السبت لاحد عشر يوما خلون

(١٠) ..... (س) سبع وسبعين واربعما

الوثيقة التاسعة <sup>(٣)</sup> : (لوحة رقم ١٤) النص :

(١) بسم الله الرحمن

الرحيم وصلى

(٢) الله على النبي محمد وعلى اله الطيبين واصحابا

(٣) به المنتخبين وسلم تسليما قل هو الله احد الله

(٤) الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا احد

---

(١) وهي عبارة عن شاهد قبر محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو. وقد عثر عليه في الجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار بالعاصمة. وقد نشره أماري راجع :

Amari, Doc., per Ser., parte II Tav. I

(٢) وردت كلمة «الدنيا» مجزأة على سطرين .

(٣) هذا الشاهد محفوظ حالياً بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو. وهو ما عثر عليه بالجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار بالعاصمة وقد نشره أماري راجع :

Amari, Doc., per Ser., Epigr., parte II Tav., III, No. 2

- (٥) قل هونبا عظيم انتم عنه معرضون كل  
 (٦) نفس ذايقة الموت وانما توفون اجور  
 (٧) كم يوم القيامة فن زحج عن النار وا  
 (٨) دخل الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا ا  
 (٩) لا متاع الغرور هذا قبر ابرا  
 (١٠) هيم بن خلف الديباجي (١) توفي ليلة الاربعاء نصف  
 (١١) جمادى الاولى من سنة اربع وستين واربعمائة وهو  
 (١٢) يشهد ان لا اله الا الله وحده لا شريك له وان محمد  
 (١٣) اعبده ورسوله وان الجنة حق وان النار حق و  
 (١٤) ان الصراط حق وان الساعة تية (٢) لا ريب فيها وان  
 (١٥) الله يبعث من في القبور على ذلك حسبي وعليه  
 (١٦) توفي وعليه يبعث ان شا (٣) الله رحم الله من دعا له  
 (١٧) بالرحمة والمغفرة امين رب العالمين

الوثيقة العاشرة (٤) (اللوحتان رقم ١٥ أ، ١٥ ب) النص:

#### الوجه الأول:

- (١) .. محمد واله وسلم كل نفس ذايقة الموت وانما توفون اجوركم يوم القيامة فن  
 (٢) .. وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور سارعوا الى مغفرة من ربكم وجنة عر

(١) نسبة التوفى هنا للمهنة أو السلعة وهي الديباج . وما هو جدير بالذكر أن النسبة للمهنة كانت شائعة في صقلية فقد ذكر لنا ابن حوقل اسم محمد ابن عبد الواحد .. الوثائقي ببارم وذكر ابن جبير يحيى بن قتيان الطراز .

(٢) وردت هكذا بدون « ألف » وصحتها « آتية » .

(٣) وردت هكذا بدون همزة أخيرة وصحتها « شاء »

(٤) هي عبارة عن شاهد قبر عثرت عليه في أحد المنازل بمدينة اطرابلس وقد أفادني صاحب هذا المنزل أنه عثر على هذا الشاهد بين مخلفات كنيسة المدينة التي هدمتها الغارات الجوية في الحرب العالمية الثانية . وما أنذا أنشره لأول مرة . ولهذا الشاهد أهمية كبيرة لأنه يمثل حالة الحفظ في الحلقة الأخيرة من فترة الحكم العربي للجزيرة التي انتهت تماماً بعد هذا التاريخ بخمس سنوات فقط ، والحفظ هنا غاية في الجمال والدقة ( انظر لوحة رقم ١٥ أ ، ١٥ ب ) .

## الوجه الثاني:

(١) ضها السموات والارض اعدت للمتقين هذا قبر احمد بن علي بن محمد الكو...  
(٢) شهر ربيع الاخر من سنة تسع وسبعين واربعماية وهو يشهد ان لا اله الا الله

## أخصائص الفتيّة للخط الكوفي من النقوش الكتابيّة على شواهد القبور في القرن الخامس الهجري بالجزيرة

لاحظنا في تحليلنا لخط شاهد القبر الصقلي الذي يرجع إلى القرن الثالث الهجري وكذلك للخط على نقوش حصن ثرمة وهو من القرن الرابع الهجري في صقلية أن الخط قد تطور بعض الشيء في القرن الرابع عما كان عليه في القرن السابق له ، من حيث رسم الحرف أو زخرفته . وإن نظرة سريعة على مجموعة الوثائق العشر التي تمثلت في عشر شواهد للقبور مؤرخة وموثوق بنسبتها للجزيرة تكشف لنا عن مظاهر جديدة للتطور في خط الجزيرة خلال القرن الخامس للهجرة ولكي يتجلى لنا هذا التطور واضحاً رسمنا له أمجدية مفصلة (لوحة رقم ١٦) نستخلص منها ما يأتي :

**حرف الألف :** ازدان أعلاه بزخرفة على نوعين : النوع الأول عبارة عن نصف رمح يتجه أحياناً إلى اليمين وأحياناً أخرى إلى اليسار . والنوع الثاني عبارة عن نصف رمح كسابقه وبجانبه زخرفة أخرى عبارة عن فرع نباتي يخرج من الحرف في مواضع مختلفة مثل :



(١) انظر لوحة رقم ١٦ الخط الكوفي بصقلية في القرن الخامس الهجري - حرف «ا» مفرداً.

انظر كلمات : « الرحمن » في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم ٨ ،  
« ابن » بالسطر الأول من الوجه الثاني لنفس الشاهد ، وانظر كلمة « الرحمن » في  
السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١٤

أما أسفل الحرف فقد لحقه في كثير من الأحيان زائدة على أشكال متنوعة مثل :  
(١) وهذه الزائدة قد تكون إلى يمين الحرف تارة  
وقد تكون إلى يساره تارة أخرى وقد تلحق بالحرف أيضاً زائدة في أسفله على شكل :  
(٢)

**حروف ب، ت، ث :** صحبتها في أغلب الأحيان زخرفة قوامها نصف رمح إلى  
اليسار، وأتت أحياناً بزخرفة نباتية قوامها ورقتان أو ثلاث إلى جانب الزخرفة بنصف  
الرمح (٣) (لاحظ ذلك في كلمة « بيعث » في السطر الخامس عشر من لوحة رقم  
١٤).

**حروف ج، ح، خ :** جاءت في بعض الأحيان بزخرفة قوامها ورقة نباتية في أول  
الكلمة ووسطها (٤) (انظر كلمة « محمد » في السطر الأول من  
الشاهد باللوحة ٧) وفي معظم الأحيان جاءت خلواً من كل زخرفة .

**حرفا د، ذ :** صحبتها زخرفة على شكل ورقة نباتية ذات ثلاثة فروع أحياناً (انظر  
كلمة « فقد » في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد باللوحة رقم ٨) . كما جاء في  
بعض الأحيان خلواً من كل زخرفة (٥)

(١) نفس المصدر السابق — حرف أ مفرداً .

(٢) نفس المصدر السابق — حرف ا في نهاية الكلمة .

(٣) انظر لوحة رقم ١٦ « الخط الكوفي بصقلية في القرن الخامس الهجري » — حرف « ب » في نهاية الكلمة .

(٤) المصدر السابق حرف « ح » في أول الكلمة أو وسطها .

(٥) المصدر السابق — حرف د. في حالة المفرد وفي نهاية الكلمة .

**حرفا ز:** صاحبتهما زخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار أحياناً وفي حالات أخرى يرد الحرف مصحوباً بزخرفة قوامها ورقة نباتية كاملة (انظر كلمة «الفارسي» في السطر الرابع من الشاهد باللوحه رقم ٧) أو في بداية تطورها<sup>(١)</sup>.

**حرفا س، ش:** ازدانا بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار في بعض الأحيان (انظر كلمة «الفارسي» في السطر الرابع من الشاهد باللوحه رقم ٧)، كما جاء الحرف خالياً من كل زخرفة في حالات أخرى<sup>(٢)</sup> (انظر كلمة «بسم» الواردة في السطر الأول من الشاهد باللوحه رقم ١٣).

**حرفا ص، ض:** جاءا بزخرفة قوامها ورقة نباتية عند ورود الحرف مفرداً (انظر كلمة «الارض» الواردة في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد باللوحه رقم ١٥ ب) أما عند وروده في أول الكلمة فقد لحقت به أحياناً ذؤابة تتجه في تقوس إلى اليمين (انظر كلمة «صلى» في السطر الأول من الشاهد باللوحه رقم ٦)، وعندما ورد الحرف في وسط الكلمة جاء بدون زخرفة إطلاقاً<sup>(٣)</sup>.

**حرفا ط، ظ:** تجدهما أحياناً بدون زخرفة وأحياناً أخرى بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليمين وتارة تصحبها زخرفة على شكل تقوس إلى اليسار<sup>(٤)</sup> (انظر كلمة «الطاهر» في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد باللوحه رقم ٨).

**حرفا ع، غ:** جاءا خاليين من الزخرفة عند ورودهما مفردين أو في نهاية الكلمة، إما عند ورودهما في أول الكلمة أو في وسطها فقد لحقت بهما أحياناً زخرفة قوامها ورقة نباتية (انظر كلمة «على» في السطر الثاني من الشاهد باللوحه رقم ١٢). وفي بعض الأحيان جاء الحرف على شكل زهرة في طور التفتح وفي رأسها عنصر نباتي من ورقتين<sup>(٥)</sup> (انظر كلمة «الاربعا» في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد باللوحه رقم ١٠).


(١) المصدر السابق — قارن بين زخرفة حرف «د» في حالة المفرد وفي حالة وروده في نهاية الكلمة.

(٢) المصدر السابق — حرف «س» في جميع مواقفه.


(٣) انظر لوحه رقم ١٦ «الحظ الكوفي بصقلية في القرن الخامس الهجري — حرف «س» في وسط الكلمة.


(٤) نفس المصدر السابق — حرف «ط» في نهاية الكلمة.

(٥) نفس المصدر السابق — حرف «ع» في وسط الكلمة.

**حرف ف:** خلا في معظم الأحيان من كل زخرفة اللهم إلا في القليل النادر حيث ورد بزخرفة قوامها ورقة نباتية على شكل  (١) (انظر كلمة «فن» في السطر الرابع من الشاهد باللوحه رقم ٦).

**حرف ق:** ورد بدون زخرفة تماماً في أغلب الحالات اللهم إلا شيء من التدبب في أعلاه، وفي بعض الأحيان ربع شكل الحرف (انظر كلمة «القيامة» في السطر السابع من الشاهد باللوحه ١٤)، أو جاء على شكل برعم عند وروده في وسط الكلمة (٢) (انظر كلمة «ذايقة» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحه رقم ١٥).

**حرف ك:** جاء بزخرفة بسيطة تقرب من ورقة نباتية مبسطة في بعض الأحيان على شكل  (٣) (انظر كلمة «ربكم» الواردة في السطر الثاني من الوجه الأول للشاهد رقم ١٥ أ)، أما في أغلب الأحيان فقد خلا الحرف من أي زخرفة سوى شيء من التدبب في نهايته العليا.

**حرف ل:** ازدان أعلاه بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار في أغلب الأحيان، وتارة جاء بزخرفة عبارة عن ورقة نباتية جميلة على شكل  (٤) (انظر حرف اللام الوسطى من كلمة «الله» في السطر الأول من الشاهد باللوحه رقم ٧) أو نصف سعفة نخيلية، كما صاحب الحرف أحياناً زخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى أسفل (انظر حرف اللام الوسطى من كلمة «الله» في السطر الثالث من الشاهد باللوحه رقم ٧). كما يلاحظ أن الحرف عند اتصاله بكلمة أخرى كان أحياناً يرتبط بها بوساطة عنصر كأسى هندسي تقريباً (٥) (انظر كلمة «الله» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحه رقم ١٠)، وعلى شكل نجمة سداسية (٦) وفي بعض الأحيان صاحب العنصر الكأسى زخرفة نباتية قوامها فرعان نباتيان متجهان إلى اليمين واليسار بكل منهما ثلاث شعب (٧) (انظر كلمة «الله» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحه رقم ٨)،

(١) نفس المصدر السابق — حرف «ف» في أول الكلمة.

(٢) انظر المصدر السابق — حرف «ق» في وسط الكلمة.

(٣) انظر لوحه رقم (١٦) «الخط الكوفي بصقلية في القرن الخامس الهجري» — حرف ك في وسط الكلمة.



(٤) نفس المصدر السابق — حرف «ل» في وسط الكلمة.

(٥) نفس المصدر السابق — حرف «ل» في أول الكلمة.

(٦) نفس المصدر السابق — حرف «ل» في أول الكلمة.



(٧) نفس المصدر السابق — حرف «ل» في وسط الكلمة.

و يلاحظ أيضاً أن هذا الحرف جاء أحياناً مزوى <sup>(١)</sup> (انظر حرف اللام في كلمة «الله» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم ١٠)، وأحياناً أخرى جاء مجدولاً في حالة وروده بعد حرف «أ» <sup>(٢)</sup> (انظر كلمة «الله» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم ٨). و يلاحظ أن الجدلة هنا واحدة فقط .

**حرف م :** جاء أحياناً خالياً من الزخرفة وأحياناً أخرى لحقت به زخرفة قوامها فرع نباتي مورق في نهايته  <sup>(٣)</sup> (انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ٦) ومنهية بفرع نباتي يتفرع في نهايته إلى ورقتين  <sup>(٤)</sup> (انظر كلمة «ربكم» في السطر الثاني

من الوجه الأول في الشاهد باللوحة رقم ١٥ أ)، أما الحرف نفسه فقد جاء على شكل دائرة كاملة تارة (انظر كلمة «متاع» في السطر الثاني من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم ١٥ أ) وعلى شكل نصف دائرة تارة أخرى، ويمكن القول أيضاً أن هذا الحرف بدأ يتأثر بالخط المزوى <sup>(٥)</sup> (انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١١).

**حرف ن :** قلماً نجده خالياً من الزخرفة، أما في معظم الأحيان فقد صحبته زخرفة قوامها فرع نباتي مورق في نهايته بشكل بسيط (انظر كلمة «الحسين» في السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم ٧) أوجاءت نهايته مزواة أو مقوسة <sup>(٦)</sup> (انظر كلمة «الطيبين» في السطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم ١٤).

**حرف هـ :** صحبته في كثير من الأحيان زخرفة قوامها فرع نباتي مورق النهاية  <sup>(٧)</sup> (انظر كلمة عشرة في السطر الخامس من الشاهد باللوحة رقم ٧)، أو على شكل  <sup>(٨)</sup> (انظر كلمة «شهر» في السطر الثاني من

(١) نفس المصدر السابق - حرف «ل» في أول الكلمة.

(٢) نفس المصدر السابق - حرف «ل» في أول الكلمة.

(٣) نفس المصدر السابق - حرف «م» في آخر الكلمة.


(٤) نفس المصدر السابق - حرف «م» في آخر الكلمة.

(٥) انظر لوحة رقم (١٦) «الخط الكوفي الصقلي في القرن الخامس الهجري» - حرف «م» في حالة المفرد.

(٦) المصدر السابق - حرف «ن» في آخر الكلمة فقد جمعت الأحوال الثلاث.


(٧) المصدر السابق - حرف «هـ» في حالة المفرد.

(٨) المصدر السابق - حرف «هـ» في حالة ورودها في وسط الكلمة.

الوجه الثاني للشاهد باللوحة رقم ١٥ ب) كما أنه ورد — بزخرفة على شكل  (انظر كلمة الطاهر في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد رقم ٨)، وورد كذلك في بعض الأحيان بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه الى اليسار، وفي القليل النادر ورد الحرف خلواً من أي زخرفة.

**حرف و:** صحبته أحياناً زخرفة قوامها حركة نصف دائرية تقريباً في نهايته لا سيما إذا كان مفرداً<sup>(١)</sup> (انظر كلمة «صلى» في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١٤)، كما لحقته ورقة نباتية جميلة في بعض الأحيان (انظر كلمة «واسع» في السطر الثالث من الشاهد باللوحة رقم ٧). وفي بعض الأحيان خلا من الزخرفة اللهم إلا نوع من التدبب في رأسه العليا (انظر كلمة «ورحم» في السطر الثامن من الشاهد باللوحة رقم ٦).

**حرف لا:** ورد بزخرفة قوامها نصف رمح في كل من ذراعيه بحيث يتجه نصفا اليرمح في اتجاه واحد تارة وفي اتجاهين متعارضين تارة أخرى<sup>(٢)</sup>. انظر كلمة «لثلاث» في السطر التاسع من الشاهد باللوحة رقم ٦ وانظر كلمة «الا» في السطر الثامن من الشاهد باللوحة رقم ١١).

**حرف ي:** جاء خالياً من الزخرفة في بعض الأحيان، كما جاء أحياناً أخرى مصحوباً بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه نحو اليسار أو جاء مصحوباً بنهاية ذات حركية قريبة من نصف الدائرة<sup>(٣)</sup> (انظر كلمة «سعدى» في السطر السابع من الشاهد باللوحة رقم ٦) وتارة أخرى جاء مصحوباً بورقة نباتية في نهايته.  (انظر كلمة الفارسي الواردة في السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم ٧).


(١) المصدر السابق — حرف «و» في حالة المفرد أو نهاية الكلمة.

(٢) المصدر السابق — حرف «لا» في حالة المفرد أو في نهاية الكلمة.

(٣) انظر لوحة رقم (١٦) «الخط الكوفي الصقلي في القرن الثامن الهجري» — حرف «ي» في حالة المفرد ونهاية الكلمة.



من هذا التحليل يتجلى لنا أن الخط في القرن الخامس الهجري بالجزيرة قد تطور في كل شيء، فقد زادت رقة الحروف وابتعدت إلى حد كبير عن الخشونة والغلظ، فقد صارت نسبة عرض الألف إلى طولها لا تقل عن ٨:١ في أغلب الأحيان وهي نسبة رشيقة بلا شك أما من حيث الحركة فقد ظهرت بشكل ملحوظ في جميع الحروف تقريباً وفي معظم مواقعها من الكلمات، كما أن نسبة التوريق التي لحقت بالحروف قد زادت زيادة كبيرة بحيث تناولت معظم الحروف، إلى جانب وضوح الورقة النباتية ودقة رسمها وانسجام اتصالها بالحرف ونلاحظ أيضاً تنوع أشكال الوصلات بين الحروف، فنجد النجمة السداسية (١) والزهرة القريبة من الطبيعة (٢) والزهرة ذات الفروع النباتية في أعلاها (٣)، وقد تعددت أنواع الخط الكوفي هنا فقد رأينا بثائر الخط الكوفي المجدول (٤) وبعض الحروف المزواة (٥) إلى جانب الخط المتقن النهايات والمورق اللذين سبق أن رأيناها في القرنين السابقين بالجزيرة.

واتسع نطاق زخرفة أرضية النقش فقد ظهرت في بداية القرن الخامس الهجري بعض دوائر مطموسة صغيرة قليلة العدد، ثم زادت زخرفة الأرضية غنى فصارتها وريدات صغيرة على شكل  مع بعض وريقات نباتية صغيرة وكذا بعض الفروع النباتية إلى جانب الدوائر المطموسة الصغيرة (٦).

وحفلت بعض شواهد القبور في هذا القرن بزخارف متنوعة في إطاراتها بينا أنواعها وأشكالها انظر شكل (٣).

- 
- (١) انظر كلمة الله الواردة في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد رقم (٨).
  - (٢) انظر كلمة الله الواردة في السطر الأول من الوجه الأول في الشاهد باللوح رقم (١٠).
  - (٣) انظر كلمة الله الواردة في السطر الأول في الشاهد باللوح رقم (١٣).
  - (٤) انظر كلمة الله الواردة في السطر الأول في الشاهد باللوح رقم (٨).
  - (٥) انظر كلمات «بسم، صلى، الله، على، ذابقة الواردة في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوح رقم (١٠).
  - (٦) تجد كل هذه الزخارف في أرضية الشاهد باللوح رقم (١٥).



ثانيًا :

بعد الغزو والنورماندي

النحط العرني في العصر النورماندي

القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)

تميز هذا القرن بظهور نوع جديد من الخط بالجزيرة هو خط النسخ إلى جانب الخط الكوفي الذي ألفتناه بها في القرون السابقة لهذا صار من الضروري أن نعرض لكل نوع من الخط على حدة ولنبدأ بدراسة الخط الكوفي لنعرف ما طرأ عليه من تطور ثم نتبعه بدراسة خط النسخ.

### أولاً: الخط الكوفي:

شاءت الظروف الطيبة أن تحفظ لنا الأيام عدداً لا بأس به من الوثائق الخاصة بالقرن السادس الهجري وهذه الوثائق عبارة عن نقوش على شواهد قبور إسلامية ونقوش على قصور نورماندية مؤرخة البناء ، فضلاً عما جاء من نقوش كتابية عديدة بين زخارف سقف الكابلا بالأتينا ، وقد توفر لدينا تسعة شواهد قبور مؤرخة وجدت في الجزيرة وهي الآن موزعة بين متاحفها <sup>(١)</sup> . نشر بعضها «أماري» وبعضها ينشر هنا لأول مرة ، وقد أمكنني العثور على شاهدين من هذه المجموعة لم يسبق أن نشر عنها شيء وذلك عندما كنت أتجول في مدن الجزيرة للتعرف على كل ما يخدم بحثي هذا وكلا الشاهدين مؤرخ بسنة ٥٢٣ هـ <sup>(٢)</sup> .

(١) شاهدت هذه الشواهد بنفسني في متاحف مدن (بالرمو وترميني وتراباني) عند زيارتي للجزيرة.

(٢) انظر اللوحين رقم (١٩، ١٨).

ولما كانت شواهد القبور الاسلامية في هذا القرن قد حفظت لنا ما عليها من الخط الكوفي بشكل يفضل كثيراً حالة النقوش الموجودة على القصور النمرانية فضلاً عن تنوع عباراتها فقد آثرت أن أعتمد في دراستي التحليلية للخط الكوفي في هذا القرن على شواهد القبور الاسلامية لتقف على مدى التطور الذي وصل إليه هذا الخط في القرن السادس الهجري .

وسأعرض هنا لهذه الوثائق الكوفية الخط سواء كانت شواهد قبور أو نقوش كتابية تزين بعض القصور النمرانية وسقف الكابلا بالاتينا وإطار عباءة التتويج الشهيرة .

## ( أ ) شواهد القبور

الشاهد الأول : (١) (لوحة رقم ١٧) النص :

الوجه الأول :

(١) .... الرحمن الرحيم صلى الله على النبي (٢) محمد واله وصحبه وسلم تسليماً كل نفس ذائقة ...

(٢) .... ن اجوركم يوم القيامة فن زحزح عن النار وادخل الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا ....

الوجه الثاني :

(١) .... (ال) غرور لله العزة والبقا وعلى خلقه كتب الفنا وفي رسول الله اسوة وعزا هذا قبر ابو (٣)

(٢) .... خلف الكهاد توفي يوم السبت في العشر الاول من سنة سبع عشرة وخمسمائة رحمه ..

(١) محفوظ حالياً بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببارمو وقد عثر على هذا الشاهد بالجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار ببارمو وقد نشر هذا الشاهد الأستاذ أماري : راجع

Amari, Doc., per Service, Epigrafi, parte II Tav. VII, No. I

(٢) كتبت «النبي» وبذا يكون بها سنة زائدة في الكتابة وصحتها النبي

(٣) وردت هكذا وصحتها «أبي» لوقوعها «مضافاً إليه»

(٤) هذه هي أقدم وثيقة عثرنا عليها من القرن السادس الهجري بالجزيرة وهي ترجع لسنة ٥١٧ هـ .

الشاهد الثاني: — (١) (لوحة رقم ١٨) النص:

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم
- (٢) وصلى الله على محمد و
- (٣) اله وصحبه قل هو انبا (٢)
- (٤) عظيم انتم عنه معر
- (٥) (ظ) -ون (٣) هذا قبر علي
- (٦) (..) بن (٤) ابراهيم بن خلف الغر
- (٧) (ن) -اطي الاندلسي (٥) توفي
- (٨) (ف) -سى التاسع من ربيع الا
- (٩) خرسنة ثلاث وعشرين
- (١٠) وخمس مائة (٦) رحم الله

يلاحظ على هذا الشاهد وضوح التأثير المغربي في النطق فقد جاء في السطر الثالث كلمة «انبا» وصحتها «نبا» ولكن النقاش هنا كتب الكلمة كما تنطق تماماً في بلاد المغرب وقد لاحظت ذلك بنفسى لمعاشرتي لأهل المغرب ويزكي هذا التأثير ويؤكد أنه النقاش كتب كلمة «معزطون» في السطر الرابع والخامس من الشاهد وصحتها «معروضون» وكتابته هكذا تدل على تأثره الكبير ببلاد المغرب فالمغاربة ينطقون الضاد ظاء وقد سبق أن رأينا مثل ذلك على شاهد قبر من القرن الخامس في الجزيرة انظر لوحة رقم ١٠

(١) هذا الشاهد محفوظ بمتحف مدينة «تراباني» تحت رقم ١٢٦/١٢٦، وأشره لأول مرة. وبناء على مستندات المتحف فإن هذا الشاهد قد عثر عليه في المنطقة المحيطة بهذه المدينة وهو حالياً ضمن محتويات

متحف مدينة Trapani بالجزيرة.

(٢) وردت هكذا مما يدل على مدى تأثير الخطاط بالنطق المغربي في تونس

(٣) هذا دليل آخر لظهور التأثير المغربي.

(٤) لا ندري هل كتبت كلمة «ابن» بألف أم بدونها وذلك لوجود كسر في أول السطر

(٥) نسبة المتوفى إلى غرناطة والأندلس تدل على وجود عناصر أندلسية بالجزيرة خلال القرن السادس للهجرة —

راجع ما كتب عن هذا في المقدمة

(٦) كتبت هكذا وصحتها خمسمائة.

### الشاهد الثالث: (١) (لوحة رقم ١٩) النص:

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم
- (٢) وصلى الله على النبي محمد و
- (٣) اله وسلم تبارك الذي انشا (٢) جعل لك
- (٤) خير (٣) من ذلك جنات تجري من
- (٥) تحتها الانهار وجعل لك قصور
- (٦) ا هذا قبر ميمونة بنت محمد
- (٧) الناد توفيت في شهر صفر من سنة
- (٨) ثلاثة وعشرين وخمسمائة رحمة.

### الشاهد الرابع: (٤) (لوحة رقم ٢٠) النص: أ - الأوسط:

- (١) ي النبي وعلى اله وسلم
- (٢) وما جعلنا لبشر من قبلك ا
- (٣) لخلد افام (٥) مت فهم
- (٤) الخالدون كل نفس ذا. يقـ (ة) الموت
- (٥) هذا قبر الشيخ ابو محمد (٦) عبد ا

---

(١) محفوظ حالياً بمتحف مدينة تراباني. وقد عُثر عليه في المنطقة بناء على مستندات المتحف المذكور، وقد وجدت

هذا الشاهد ضمن محتويات مدينة Trapani بالجيزة تحت رقم ٤٢٠ وأُنشره الآن لأول مرة.

(٢) وردت هكذا وصحتها «إن شاء»

(٣) وردت هكذا وصحتها خيراً لأنها واقعة مفعولاً به.

(٤) محفوظ حالياً بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو، وقد عُثر عليه بالجيزة بناء على مستندات إدارة حفظ الآثار بالعاصمة وقد سبق أن نشر الأستاذ أماري هذا الشاهد. راجع:

Amari, Doc., per serv., Epigrafi, parte II Tav., VI No. 4.R.

(٥) زردت هكذا وصحتها «أنا من مت» وقد كتبها النحات هنا حسب النطق اللغوي في القرآن.

(٦) وردت هكذا «ابو» وهي خطأ وصحتها «أبي» لوقعها مضافاً إليه.

- (٦) لله بن ابي القاسم الحاجب (١) توفي يوم  
(٧) الخميس الخامس من شهر جمادى الا  
(٨) خر (٢) من سنة اربع (٣) وعشرين وخمسمائة

## ب - الجانب الأيمن:

(١) تبارك الذي ان شا (٤) جعل لك .....

## ج - الجانب الأيسر:

..... يجعل لك تصورا الملك لله .

## د) الشريط الدائري:

يمين: لله العزة وال....

يسار: (ر) سول الله اسوة

الشاهد الخامس: (٥) (لوحة رقم ٢١) النص:

## الوجه الأول:

- (١) بسم الله الرحمن الرحيم لله العزة والبقا وله ما ذرا وبرأ وعلى خلقه كتب الفنا وفي  
رسول الله صلى الله عليه وسلم اسوة وعزا  
(٢) الساعة آتية لا ريب فيها وان الله يبعث من في القبور رحم الله من قرا ودعا لها  
بالرحمة ولوالديها وجميع المسلمين .

(١) الحاجب، هو اسم لوظيفة القائم على الباب المتولي حفظه، ويقول ابن خلدون إن على الحاجب أن يصرف عن الحاكم الزوار الذين يضايقونه، راجع دائرة المعارف الاسلامية ترجمة وزارة المعارف - عدد ٦٦ م ٧ مادة حاجب. وقد ذكر لنا ابن جبير في معرض حديثه عن وليم الثاني ملك صقلية أنه كان يستعمل المسلمين، وكان يثق بهم كثيرا ويسكن إليهم في أحواله والمهم في أشغاله، وكان منهم حرسه الخاص ووزراؤه وحجابه.... مما يدل على أهمية صاحب هذا اللقب، راجع ابن جبير - الرحلة ص ٣٢٤ - ط. ليدن سنة ١٩٠٧ - الطبعة الثانية.

(٢) وردت هكذا وصحتها الآخرة.

(٣) وردت «أربع» وهذا خطأ وصحتها «أربع»

(٤) وردت هكذا وصحتها «شاء»

(٥) محفوظ حالياً بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو وقد عثر على هذا الشاهد بالجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار بعاصمة الجزيرة وقد نشر هذا الشاهد الأستاذ «أماري»

Amari, Doc., per Serv., Epigrafi parte II Tav., VII No. 2.

## الوجه الثاني:

(١) هذا قبر القائد (١) محيا بن عبد الله قدس الله روحه توفي يوم السبت الثامن عشر من شهر جماد الاخر سنة احدى وثلاثين وخمسمائة وهو يشهد لا اله الا الله وان محمدا عبد الله ورسوله .

(٢) ارسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون وان الجنة حق وان النار حق وان البعث وان .

هذه الوثيقة أهمية خاصة فهي تدلنا على أن شواهد القبور كانت في العهد النورماندي تعد في كثير من الأحيان قبل الوفاة، وتنقش عليها صيغة متداولة مناسبة لمقام الوفاة و يترك فراغ لكتابة اسم المتوفى وتاريخ الوفاة في حالة الموت يدل على ذلك أننا نجد عبارة «دعا لها» الواردة على الشاهد تشير إلى أن هذا الشاهد كان قد أعد لامرأة ثم استعمل لرجل، ولعل هذا يدل بوضوح على أن النحاتين كانوا يعدون هذه الشواهد للبيع منقوش عليها العبارات المناسبة العامة فقط . ويؤكد هذا أيضاً أننا نجد المسافة بين كلمتي قبر، إله محشوة باسم المتوفى وتاريخ الوفاة ومكتوبة بخط غير متجانس مع بقية الخط على الشاهد. (انظر هذا الشاهد باللوحة رقم ٢١).

الشاهد السادس: (٢) (لوحة رقم ٢٢) النص:

## الوجه الأول:

١ — بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على النبي محمد واله وسلم كل نفس ذائقة الموت وانما توفون اجوركم يوم القيامة ف....

٢ — زحزح عن النار وادخل الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور هذا قبرامة الرحمن ابنت (٣) محمد ابن فاس توفيت اول ....

---

(٢) شاع لقب القائد أيام النورماندين فمثل ناساً من العرب والبربر وأشخاصاً من أجناس أخرى، وخرج عن مدلوله العسكري، وأصبح يدل على درجة مدنية تقع في المرتبة دون الأمير، وكان لقب الشيخ والقائد مستعملاً منذ عهد الولاة الكلبيين في الجزيرة، ففي خبر عن جعفر بن الأكحل أنه استخف «بقوادهم وشيوخ البلاد» انظر — إحسان عباس: العرب في صقلية ص ١٤٤ ط. دار المعارف بمصر، عن ابن الأثير في المكتبة العربية الصقلية ص ٢٧٤ .

(٣) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببارمو. وقد عثر على هذا الشاهد بالجزيرة بناء على مستندات إدارة حفظ الآثار بالعاصمة هذا وقد نشره «أماري» راجع:



## الوجه الثاني:

..... (د) حم الاحد لسبع خلون من سنة ستين وخسمائة وهى.....

الشاهد السابع (١): (لوحة رقم ٢٣) النص:

- (١) بسم الله ا
- (٢) لرحمن الرحيم
- (٣) صلى الله على
- (٤) النبي محمد وا
- (٥) له وسلم
- (٦) هذا قبرا
- (٧) عمر (٢) ابن (٣) على
- (٨) ابن حسان ابن
- (٩) سعيد المهر؟
- (١٠) يس ؟ توفى سنة
- (١١) سته (٤) وستين
- (١٢) وخمس مائة (٥)

الشاهد الثامن: (٦) (لوحة رقم ٢٤) النص:

(أ) الأوسط:

- (١) بسم الله الر
- (٢) حن الرحيم وصلى الله

(٢) محفوظه حالياً بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو. وقد عثر على هذا الشاهد بالجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار بالعاصمة وقد نشره «أماري» راجع:

Amari, Doc., per Serv., Epigrafi parte II Tav., VIII No., 5

- (٢) جاءت «اعمر» وصحتها «عمر» وإضافة الألف الأولى تأثير مغربي في النطق.
  - (٣) «ابن» وردت دائماً مصحوبة بالألف سواء في أول الكلمة أو في آخرها أو جاءت بين اسمين.
  - (٤) وردت هكذا وصحتها «ست».
  - (٥) وردت منفصلة وصحتها خمسمائة.
  - (٦) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو وهو ما عثر عليه من شواهد قبور بالجزيرة.
- هذا وقد سبق للأستاذ أماري نشر هذا الشاهد راجع:

Amari, Doc., per Serv., Epigrafi, parte II Tav., X No. 1

(٣) على النبي محمد وعلى

(٤) إله وسلم تسلياً لله

(٥) العزة والبقا وعلى خلقه كتب الفناء

(٦) ولكم في رسول الله أسوة حسنة هذا قبر

(٧) ميمونة بنت حسان بن علي الهذلي عرف ابن السوسي

(٨) توفيت رحمة الله عليها يوم الخميس السادس

(٩) عشر من شهر شعبان الكاين من سنة تسع وستين وخمسماية

(١٠) وهي تشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له

(ب) الجانب الأيمن:

انظر بعينك هل في الأرض من باقي (١) أو دافع الموت أو للموت من

(ج) الجانب العلوي:

واقى (٢) الموت أخرجني قصراً فإسفي لم ينجنني منه أبواي وأغلا

(د) الجانب الأيسر:

قي وصرت رهناً بما قدمت من عمل محصا علي وما خلفته باقي (٣)

(هـ) الركن الأيسر:

يا من را (٤) القبر أنى قد بليت به والترب غبر أجفاني وأماقي في مضجعي

(و) الركن الأيسر:

ومقامي في البلا عبر وفي نشوري إذا ما جيت خلّاقني أخي فجد وتب .

يلاحظ أن ما جاء في جوانب هذا الشاهد وفي أركانه عبارة عن أبيات شعرية من

البحر الطويل وكلها موزونة وزناً صحيحاً ومقفأة . وقد كتبت هذه الأبيات هنا من

---

(١) وردت هكذا وصحتها «باق» .

(٢) وردت هكذا وصحتها «واق» .

(٣) وردت هكذا وصحتها «باق» .

(٤) وردت هكذا وصحتها «رأي» .

غير اعتبار لوحدة البيت فجاءت أحياناً تكلته في السطر التالي متصلة بالبيت الذي يليه . وقد ختمت هذه الأبيات وثلاث كلمات من بيت لم يتم وذلك لانتفاء المكان للنقش . وهذه الأبيات مناسبة لمقام الموت من حيث معناها وما فيها من عظة وتوبة .  
ويلاحظ أيضاً وقوع النقاش في بعض الأخطاء المجانية فقد كتب كلمة قصراً «ويجب أن تكون قسراً» بمعنى كرهاً، كما كتب كلمة «محصاً» بالألف وهي طبقاً للقاعدة تكتب بالياء، كذلك كتب كلمة «را» ويجب أن تكون رأى كتابة ونطقاً حتى يستقيم وزن البيت .

وهمنا أن نشير إلى أننا لم نلاحظ استعمال الشعر في نصوص شواهد القبور في غير صقلية في الفترة المعاصرة على الأقل، مما يدل على ازدهار الشعر في هذه الجزيرة وترديده بكثرة على أفواه الناس في العهد النورماندي .

الشاهد التاسع (١) : (لوحة رقم ٢٥) النص :  
الوجه الأول :

بسم الله الرحمن الرحيم صلى الله على النبي محمد واله وسلم .  
الوجه الثاني :

هذا قبر الحسن بن عبد القادر؟ ... محمد بن عبد العزيز (٢) الثامن من .....  
سنة خمس وثلثين وخمسمائة .

---

(١) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببارمو. وهو مما عثر عليه بالجزيرة. وقد سبق أن نشر صورته الأستاذ أماري ولم يقرأ نصه راجع : Amari, Doc., per Serv., parte II Tav., VII No. 23

(٢) بصرف النظر عن كتابتي في هذا الجزء فالهم هنا هو التاريخ، وقد استطعت قراءته .

## (ب) النقوش الكتابية الأخرى

النقش الأول: (١)

نراه على عباءة التتويج التي نسجت في عاصمة صقلية سنة ٥٢٨ هـ/ سنة ١١٣٣ م  
منسوج فيه بالخيط الذهبية الكتابة الكوفية الآتية نصها:

«مما عمل للخزانة الملكية المعمورة بالسعد والاجلال والمجد والكمال والطول  
والافضال والقبول والاقبال والسماحة والاجلال والفخر والجمال وبلغ الأمانى  
والامال وطيب الايام والليالي بلا زوال ولا انتقال بالعز والدعاية والحفظ والحماية  
والسعد والسلامة والنصر والكفاية بمدينة صقلية سنة ثمان وعشرين وخمسمائة» (٢)

النقش الثاني: (٣) (لوحة رقم ٢٦)

نقرأه في سقف الكابلا بالاتينا. وقد جمع لنا «أماري» هذه الكلمات فيما يلي:  
كفاية — ظفر — تأييد — كفى — بركة — إجمال — طيب — سعادة —  
متواصلة — قام — دام — نعمة — تأبد — غبطة — إجلال — افضال — كاملة —  
كمال — عز — سعد — حماية — ثمر — حفظ — دعاية — سلامة — عافية — شاملة —  
إقبال — نصر.

وقد ساق لنا أماري كذلك بعض العبارات المتجانسة الواردة على سقف الكابلا  
بالاتينا واليك بعضاً منها:

الدعاية والنصر — والسلامة والظفر والحماية والظفر — والحفاية والنصر والسلامة  
والجمال والثمر والجمال. النصر والكفاية والقبول والدعاية واليمن والشكر الكامل..  
والنصر سنة..... مائة وألف. (٤)

(١) انظر اللوحة رقم ٤٣

(٢) انظر (جزء ٨ ص ١٨٤ ورقم ٣٠٥٨ من Repertoire  
والدكتور زكي محمد حسن — كنوز الفاطميين ص ١٤٢ — طبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٧.

(٣) انظر اللوحة رقم ٢٦ على سبيل المثال.

(٤) انظر Amari, Epigrafi Arabe Di Sicilia — Parte Prima Isc., Edili. Tav., 3, 4.

### النقش الثالث <sup>(١)</sup> (لوحة رقم ٢٧)


نراه في الشريط العلوي «بصر العزيزة» بمدينة الرمو وهو القصر الذي بدأ في إنشائه الملك وليم الأول وأتمه وليم الثاني. وسأكتفي هنا بعرض صورة هذا النقش الذي نقله إلينا أماري. وقد حاولت تصوير هذا النقش بنفسى عندما كنت في الجزيرة، لكنه حيل بيني وبين ذلك لقيام أعمال الترميم والتجديد بالقصر. وواضح من الصورة الحالية صعوبة الوصول إلى دراسة مفيدة من نقوش هذا المبنى. ولما كانت هذه النقوش النورماندية الثلاثة لا تختلف في جوهر الخط الذي عليها عن الوثائق الإسلامية السابق الإشارة إليها فضلاً عن سوء حال النقوش النورماندية لاسيما النقوش الواردة على كورنيش قصر العزيزة، فقد رأيت الاكتفاء بدراسة تفصيلية للخط الكوفي في العصر النورماندي من واقع شواهد القبور المؤرخة والتي تتضح فيها معالم الحروف والكلمات بصورة أقوى وهي في نفس الوقت معاصرة للوثائق النورماندية الأخرى.


من هذا الاستعراض نستطيع أن ندرك أن هناك تطوراً مستمراً في الخط الكوفي بالجزيرة بالنسبة لخط القرون السابقة، على الرغم من وجود بعض الضعف في الخط على بعضها <sup>(٢)</sup>. فقد لاحظت على الشاهد المؤرخ سنة ٥٦٦ هـ هبوطاً في مستوى خطه عن بقية شواهد القرن السادس الهجري، ويرجع ذلك في نظري إلى أن المتوفى قد يكون فقيراً مما يجعل أهل المتوفى يكتبون بنقش متواضع، فضلاً عن احتمال العثور على هذا الشاهد في الريف ومعروف أن مستوى الخط في المدن يكون أرقى منه في الريف. إلا أنه ينبغي علينا أن ندرك أن المعول عليه في الحكم يقع على الأمثلة الممتازة التي حصلنا عليها، فهي التي تشير إلى المستوى العالي الذي وصل إليه الخط في هذا القرن سواء من حيث رسم الحرف أو زخرفته ولكي نوضح هذه الحقيقة قننا بعمل أمجدية مفصلة للخط الكوفي في القرن السادس الهجري (لوحة رقم ٢٨) نستخلص منها ما يأتي.


Amari, le Epigrafi A., Di Sicilia Classe 1 A Iscrizione  
Edili Tav., VI.

(١) انظر اللوحة رقم ٢٧ نقلاً عن

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٣.

**حرف أ:** ازدان بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليمين أو إلى اليسار عند وروده مفرداً كما انشق أعلاه في كثير من الأحيان (انظر كلمة «أسوة» في السطر الأول للوجه الأول من الشاهد باللوحة رقم (٢١)، أما عند وروده في نهاية الكلمة فقد جاء غالباً مصحوباً بزخرفة قوامها فرع نباتي موريق  (انظر كلمة «القيامة» في السطر الثاني للوجه الأول من الشاهد باللوحة رقم (١٧) أو بنصف رمح يتجه إلى أسفل (انظر كلمة خمسمائة في السطر الثاني للوجه الثاني من الشاهد باللوحة رقم (١٧) أو إلى اليمين<sup>(١)</sup>) كما انشق أعلاه في بعض الأحيان (انظر كلمة «الفنا» في السطر الأول للوجه الأول من الشاهد باللوحة رقم (٢١)).

**حروف ب، ت، ث:** جاءت مصحوبة بزخرفة قوامها نصف رمح متجه إلى اليمين أو إلى اليسار عند ورودها مفردة. أما عند ورودها في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها فقد جاءت رؤوسها غالباً بالأشكال التالية:  (انظر كلمة «بسم» في الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (٢٥)، كما جاءت أحياناً مصحوبة برأس ذات نصف رمح عادي يتجه يميناً تارة ويساراً تارة أخرى.

**حرف ج، ح، خ:** خلت من الزخرفة عند ورودها مفردة، أما في وسط الكلمة فقد لحقتها زخرفة على شكل  (٣) أو على شكل فرع نباتي قريب من شكل المحلاق (٤)، (انظر الشاهد باللوحة رقم (١٧) المؤرخ بسنة ٥١٧ هـ كلمة «محمد» في السطر الأول من الوجه الأول) أو زخرفة قوامها ورقة نباتية في نهاية الحرف العلوي وفرع نباتي موريق في أوله (٥)، (انظر الشاهد رقم (٢٢) المؤرخ بسنة ٥٦٠ هـ كلمة «محمد» في السطر الأول من الوجه الأول). أو زخرفة مشقوقة الأعلى على

(١) انظر لوحة رقم ٢٨ «الخط الكوفي بصقلية في القرن السادس الهجري» حرف أ في نهاية الكلمة.



(٢) انظر لوحة رقم ٢٨ (المصدر السابق) — حرف ب في مختلف مواقفه.

(٣) المصدر السابق — حرف ح في أول الكلمة.

(٤) المصدر السابق — حرف ح في وسط الكلمة. الحرف مصحوب بمحلاق.

(٥) المصدر السابق — حرف ح في وسط الكلمة.

شكل (١)، (انظر كلمة «محمد») في السطر الأول للوجه الثاني من اللوحة رقم (٢١).

حرفا د، ذ: لحقهما زخرفة قوامها فروع نباتية مورقة أحياناً، (٢) (انظر كلمة «محمد») في السطر الأول للوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (١٧). وفي بعض الأحيان جاء الحرف في نهايته انشقاق  (٣) وذلك عند وروده في نهاية الكلمة أما عند وروده مفرداً فقد جاء غالباً خالياً من كل زخرفة وفي أحيان قليلة جاء على شكل  (٤) (انظر كلمة الكاد في السطر الثاني للوجه الثاني باللوحة رقم (١٧)).

حرفا ز، ز: جاء الحرف بزخرفة قوامها ورقة نباتية في نهايته المستطيلة (٥)، أو بذراع طويل ينثني في أعلاه (٦) وذلك عند وروده غالباً في نهاية الكلمة (انظر كلمة «رحم») في السطر العاشر من الشاهد باللوحة رقم (١٨) أما عند وروده في حالة المفرد فقد صحبته غالباً ورقة نباتية أو انشقاق في نهايته أو استطالة تنتهي بنصف رمح يتجه إلى أسفل (٧) ونادراً ما ورد الحرف خالياً من أي زخرفة.

حرفا س، ش: صحبتها زخرفة قوامها فرع نباتي يخرج منه ورقتان منى ويسرى (٨) عند ورود الحرف مفرداً (انظر كلمة «فاس») في السطر الثاني من اللوحة رقم (٢٢) أما عند وروده في أول الكلمة أو وسطها فقد جاء بزخرفة بسيطة عبارة عن نصف رمح يتجه إلى اليسار، بل جاء أحياناً خلواً من هذه الزخرفة البسيطة أيضاً وعند وروده في نهاية الكلمة جاء غالباً بزخرفة قوامها فرع نباتي ينتهي بورقة نباتية (٩) (انظر كلمة «نفس») في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (١٧). وفي أحيان قليلة جاء خلواً من الزخرفة تماماً.

(١) المصدر السابق — حرف ح في وسط الكلمة.

(٢) انظر لوحة رقم ٢٨ «الخط الكوفي بصقيلية في القرن السادس الهجري» حرف د في نهاية الكلمة.

(٣) المصدر السابق حرف د في نهاية الكلمة.

(٤) المصدر السابق — حرف د في حالة المفرد.

(٥) المصدر السابق — حرف ر في نهاية الكلمة.



(٦) المصدر السابق — حرف «ر» في نهاية الكلمة.

(٧) المصدر السابق — حرف «ر» في حالة المفرد.

(٨) المصدر السابق — حرف «س» في حالة المفرد.

(٩) انظر لوحة رقم (٢٨) الخط الكوفي بصقيلية في القرن السادس الهجري — حرف «س» في نهاية الكلمة.

**حرفا ص، ض :** عند ورودهما في أول الكلمة لحقت بهما أحياناً زخرفة قوامها فرع نباتي ينتهي ببعض الأوراق، يخرج من ذؤابة صغيرة تأتي في أعلى الحرف من الجهة اليمنى (١). (انظر كلمة «صلى» في السطر الأول للوجه الأول من شاهد القبر باللوحة رقم (١٧) المؤرخ بسنة ٥١٧ هـ) وأحياناً جاء الحرف خالياً من الزخرفة تماماً اللهم إلا من هذه الذؤابة المشار إليها سابقاً، بل خلا في بعض الأحيان منها أيضاً (انظر كلمة «صلى» في السطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (١٨)).

**حرفا ط، ظ :** صاحبها زخرفة قوامها شكل  أو  (٢) (انظر كلمتي «عظيم والغرناطي» في الشاهد باللوحة رقم (١٨)).

**حرفا ع، غ :** عند ورودهما مفردتين أو في نهاية الكلمة لم يزخرفا، أما عند ورودهما في أول الكلمة أو وسطها فقد لحقت بهما في كثير من الأحيان زخارف قوامها فروع نباتية تنتهي بأوراق (٣) (انظر كلمة «على» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (١٧) كما لوحظ أحياناً أن الحرف «ع» عند وروده في وسط الكلمة اتخذ أشكالا متعددة متأثرة بالناحية الهندسية (٤) (انظر كلمة «جعلنا» في السطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (٢٠) كما تأثر بذلك أيضاً عند وروده في آخر الكلمة (انظر كلمة «اربع» في السطر الثامن من الشاهد باللوحة رقم (٢٠)).

**حرف ف :** جاء فقيراً بصفة عامة في زخرفته فلم تلحق به زخارف نباتية إلا قليلاً (انظر كلمة «نفس» الواردة في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (١٧) وإنما تأثر شكله برسم هندسي فجاء أحياناً مربع الشكل تقريباً أو معيناً (٥) (انظر كلمة نفس في السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم (٢٠)، كما تدببت رأسه في بعض الأحيان ولحقت به زائدة على شكل رمح يتجه إلى اليسار (٦) (انظر كلمة «فاس» في السطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (٢٢)).

(١) انظر اللوحة السابقة حرف «ص» في أول الكلمة ووسطها.

(٢) انظر اللوحة السابقة — حرف «ط» في أول الكلمة ووسطها.

(٣) المصدر السابق — حرف «ع» في أول الكلمة ووسطها.


(٤) المصدر السابق — حرف «ع» في وسط الكلمة.




(٥) انظر لوحة رقم ٢٨ الخط الكوفي بصقاية في القرن السادس الهجري — حرف «ف» في وسط الكلمة.

(٦) المصدر السابق — حرف «ف» في أول الكلمة.



**حرف ق:** ورد خالياً من أي زخرفة نباتية، وإنما تأثر بالطابع الهندسي (١) (انظر كلمة «القيامة» في السطر الأول من الشاهد باللوحة (٢٢) وشيء من التدبب في أعلاه بصفة عامة.

**حرف ك:** صحبته زخرفة قوامها الأشكال الآتية: (٢) 

**حرف ل:** ازدان بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار غالباً، وفي بعض الأحيان يتجه إلى اليمين، كما جاء بزخرفة قوامها ورقة نباتية مشقوقة على شكل  أو ورقة تشبه إلى حد ما نصف سعة نخيلية تقريباً (انظر كلمة «الغرور» في السطر الثاني من الشاهد رقم (٢٢)). كما يلاحظ أن أعلى الحرف كثيراً ما تقوس تقوساً كبيراً أو صغيراً أو تزوى، كما ارتبط الحرف بغيره بواسطة وصلة جميلة أكثر تطوراً من جميع الوصلات التي رأيناها في القرون الماضية، وقد جاءت هذه الوصلات بأشكال مختلفة مثل  ،  (انظر كلمتي «الله في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم (٢٢)).

**حرف م:** صحبته زخرفة قوامها «نصف رمح» يتجه إلى اليسار في حالة ورود الحرف مفرداً كما جاء مصحوباً بفرع نباتي (٥) — غالباً — عند وروده في آخر الكلمة أو في حالة المفرد (انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (٢١)، أما في حالة وروده في وسط الكلمة أو أولها فقلما تلحق به زخرفة تقريباً إلا نادراً حيث نجد ذؤابة طويلة تخرج منه (٦) أو يلحق به فرع نباتي مورق (انظر كلمة «وما الحياة» في السطر الثاني من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (١٧)).

(١) انظر المصدر السابق — حرف «ق» في وسط الكلمة.

(٢) و (٣) المصدر السابق — حرف «ك» في أول الكلمة.

(٤) المصدر السابق — حرف «ك» في وسط الكلمة.

(٥) انظر لوحة رقم ٢٨ — حرف «م» في آخر الكلمة.

(٦) المصدر السابق — حرف «م» في وسط الكلمة.

**حرف ن:** جاء غنيا بزخارفه بصفة عامة، فقد لحقته زخرفة قوامها ورقة نباتية<sup>(١)</sup> (انظر كلمة «الرحمن» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (٢١) أو ورقات خارجة من فرع نباتي على شكل محلاق<sup>(٢)</sup> (انظر كلمة «عن» في السطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (٢٢) وقلما اكتفى الحرف بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار أو إلى اليمين.

**حرف هـ:** ورد غنيا بزخرفته فقد صحبتها إما ورقة نباتية أو فرع نباتي ينتهي بأوراق صغيرة على شكل محلاق<sup>(٣)</sup> (انظر كلمة «هذا» بالسطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (٢٢) كما جاء مشقوق النهاية في أعلاه أو مصحوباً بذؤابة منثنية إلى اليمين أو إلى اليسار<sup>(٤)</sup> (انظر كلمة «فهم» بالسطر الثالث من الشاهد باللوحة رقم (٢٠).

**حرف و:** جاء مصحوباً بزخرفة قوامها ورقة نباتية أو فرع نباتي ينتهي بأوراق صغيرة على شكل محلاق (انظر كلمة «الغرور» بالسطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (٢٢) كما جاء أحياناً بورقة نباتية أو مشقوق النهاية، وفي حالات نادرة جاء الحرف خالياً من الزخرفة اللهم إلا بعض التدبيب في أعلاه.

**حرف لا:** جاء مصحوباً بزخرفة قوامها نصف رمح متنافرين<sup>(٥)</sup> أو نصف رمح في أحد الذراعين وفرع نباتي في الذراع الآخر بشكل قريب من المحلاق<sup>(٦)</sup> (انظر كلمة «الامتع» بالسطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (٢٢) وجاء الحرف أحياناً باستقامة في أحد ذراعيه وانثناء في الآخر<sup>(٧)</sup>، انظر كلمة «الأول» بالسطر الثاني من الوجه الثاني للشاهد باللوحة رقم (١٧).

(١) المصدر السابق — حرف «ن» في حالة المفرد.

(٢) المصدر السابق — حرف «ن» في نهاية الكلمة.

(٣) المصدر السابق — حرف «هـ» في حالة المفرد أو في أول الكلمة.

(٤) المصدر السابق — حرف «هـ» — في أول الكلمة.

(٥) انظر لوحة رقم ٢٨ الخط الكوفي بصقلية في القرن السادس الهجري — حرف لا في حالة المفرد وفي آخر الكلمة.

(٦) المصدر السابق — حرف لا في حالة المفرد.

(٧) المصدر السابق حرف لا في المفرد.

**حرف ي:** صحبته زخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار في أغلب الأحيان كما شق هذا الحرف في نهايته العليا عند وروده في أول الكلمة ووسطها أحياناً وجاء الحرف أحياناً مصحوباً بفرع نباتي مورق عند وروده في وسط الكلمة <sup>(١)</sup> (انظر كلمة «تسليم») بالسطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحه رقم (١٧) أما في نهاية الكلمة فجاء غالباً خالياً من الزخرفة تقريباً إلا في حالات قليلة جاء مصحوباً بشكل



من هذا التحليل للحروف وزخارفها يمكننا أن نعرف أن الخط الكوفي بالجزيرة خلال القرن السادس الهجري قد تنوع تنوعاً كبيراً فصار منه الخط الكوفي ذو الرؤوس المتقف والكوفي المورق وشيء من الكوفي المزوي وشيء من الكوفي المجدول <sup>(٢)</sup>. وشيء من الكوفي المزهر <sup>(٣)</sup> وقلماً خلت الحروف من الزخرفة بصفة عامة. كما يمكننا القول بأن الخط قد تباعد بصفة عامة عن كل ما هو خشن، فقد بلغ القمة في الرقة، فصارت نسبة عرض الألف إلى طولها ١ : ٩ على الأقل بصفة عامة، وهي نسبة لم نعهدها من قبل بالجزيرة.

كما تميز الخط بالغنى في الحركة والمرونة، فليس هناك حرف لم يصبه تحوير ولو بسيطاً فضلاً عن أن زخرفة الخط بالأوراق النباتية بلغت حدّاً كبيراً من حيث دقة الورقة النباتية أو تحويرها وتطورها مع فرعها النباتي حتى صارت شبيهة بالمحلاق في كثير من الأحيان وقد تنوعت الوصلات الزخرفية بين الحروف وتطورت عما كانت عليه في القرون الثلاثة الماضية بصفة عامة. وحفلت النقوش الكتابية بأنواع إضافية من الأشكال الزخرفية كالعقود والأشرطة ذات التوريقات أو اللآلئ كما حفلت أيضاً بزخارف مختلفة انتشرت في أرضيتها كالفروع النباتية أو الحبيبات ذات الأشكال المتنوعة أما الزخارف التي تزين هذه النقوش الكتابية فتراها في شكل (٦).

(١) المصدر السابق — حرف ي في وسط الكلمة.

(٢) المصدر السابق حرف ي في نهاية الكلمة. راجع كلمة «وفي» في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد رقم

١٧ المؤرخ سنة ٥١٧ هـ.

(٣) راجع كلمة «النبى» الواردة في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد رقم (١٧) المؤرخ سنة ٥١٧ هـ.

(٤) انظر الشاهد باللوحه رقم (٢٥).

(٥) انظر الشاهد باللوحه رقم (٢٥).

## ثانياً: الخَطُّ النسخ

ولم يكن الخط الكوفي وحده هو الذي ازدهر في العصر النورماندي، فإننا نرى لأول مرة في الجزيرة الخط النسخ منقوشاً على بعض القطع الأثرية، ولما كانت هذه القطع قليلة لا تصلح لأن تعطينا الخصائص المميزة للخط النسخ، فسوف أكتفي مضطراً بدراسة بعض الحروف لا سيما الرأسية، لأبين التطور الذي طرأ على هذا النوع من الخط بالجزيرة خلال هذا القرن بغية الاستفادة منها في إبعاد نسبة التحف التي لا تنسجم نقوشها النسخية معها حيث أنه من السهل التمييز بين الحروف الرأسية. أما نقوشنا النسخية التي توفرت لدينا فهي:

- أ - نقش اللغات الثلاث (لوحة رقم ٢٩) الموجود بالقصر الملكي بالرمو (١) والمؤرخ بسنة ٥٣٦ هـ أي من عهد الملك روجر الثاني ونصه العربي هو:
- «خرج أمر الحضرة الملكية المعظمية الرجارية العلية أيد الله أيامها وأيد أعلامها بعمل هذه الآلة لرصد الساعات بمدينة صقلية المحمية سنة ست وثلاثين وخمسمائة».
- ب - نقوش كتابية من قصر روجر الثاني بمدينة مسينا (٢) وهي محفوظة حالياً بمتحف Palazzo Abatelli بمدينة بالرمو (لوحة رقم ٣٢) وهي تشمل عبارات متكررة بعضها غير كامل «يا منشر الملك ادخلوه فانه دار الخلود» - «بالعز والجد الجديد والपालع السعد السعيد» - «رئيس المالكين رجار الملك العتيد - ...».
- (ج) - لال سكن الدور السعد في جنباته واليمن يشرق وال...».
- د - نقوش كتابية على مدخل قصر العريزة (٤) بمدينة بالرمو الذي بدأ في إنشائه الملك وليم الأول وأتمه وليم الثاني (٥) (لوحة رقم ٣١).

(١) من مشاهداتي الخاصة في القصر الملكي النورماندي بصقلية وترتيب لغاته تنازلياً هو اللاتينية وتحتها اليونانية فالعربية ويسمى في الكتب الإيطالية نقش اللغات الثلاث  
انظر لوحة رقم ٢٩

(٢) Amari: Sule Iscrizioni Arabiche Del Palazzo Regio Di Messina, Roma. 1881

(٣) من مشاهداتي الخاصة في متاحف مدينة بالرمو

(٤) من مشاهداتي الخاصة أثناء زيارتي لهذا القصر. يسمى هذا القصر بالإيطالية Castello della Zisa

(٥) Casletto, Stefano, Monumenti della Sicilia Normanna

(١) د - نقوش كتابية على كورنيش علوي يحيط بقصر القبة الذي بناه وليم الثاني (لوحة رقم ٣٠) ونص هذا النقش كما يلي: بسم الله الرحمن الرحيم. «تأمل وقف وانظر ترى خير ابوان خير ملوك الارض غليالم الثاني، تقاصر عنه كل قصر، وقصرت مجالس» (وقد) قد فكر المستعزز بيومه تحق له ان لم يسد (...) حد (خبر؟) بايمن اوقات واسعد احيان وللسيد المسيح الف ومائة وثمانون تتلوها بنهج حسا.. (حسان)، ولله حمد دائم يبق امد (آمد؟) كل ما اولاه (ولاه؟) من كل احسان والهم الدائم والعز.. (٢)

وقد قمت بعمل شكلين يبينان التطور الذي حدث لبعض الحروف خلال هذا القرن، الأول يتناول بعض الحروف الرأسية في النصف الأول من القرن السادس الهجري (٣) والثاني يبين ما طرأ على هذه الحروف الرأسية من تطور في النصف الثاني من نفس القرن (٤)، ومن هذين الشكلين نستخلص ما يأتي:

أولاً - تميز الخط النسخ بالجزيرة في النصف الأول من القرن السادس الهجري بأن حروفه الرأسية كانت سميكة في أعلاها رقيقة جداً في أسفلها بحيث تبدو في غير انسجام جمالي (انظر نقوش اللغات الثلاث (٥) ونقوش قصر روجر بمدينة مسينا (٦)، فإذا ما كان النصف الثاني من هذا القرن وجدنا أن النسبة بين سمك أعلى الحرف الرأسي وأسفله تقاربت إلى حد كبير أي أن أعلى الحرف صار أسمك قليلاً من أسفله وتلاشى الفرق الكبير الذي عهدناه في النصف الأول من هذا القرن (انظر لوحة نقوش مدخل قصر العزيزة رقم (٣١) كما نلاحظ زيادة في إتقان رسم الحرف بصفة عامة عما كانت عليه في النصف الأول من هذا القرن.

Ibid., P. 78 - 79. Palermo. 1955

(١)

(Castallo dalla Cuba)

يسمى هذا القصر حالياً

Amari Epigrafi Arabe di Sicilia, parte Prima


(٢) انظر

(٣) انظر لوحة رقم ٢

(٤) انظر لوحة رقم ٣

(٥) انظر لوحة رقم ٢٩ وانظر حرفي أ، ل في لوحة رقم ١

(٦) انظر لوحة رقم ٣٢

ثانياً — ازدانت أرضية الخط النسخ في النصف الأول من القرن السادس الهجري ببعض العناصر الزخرفية التي قوامها فروع نباتية تخرج منها أوراق محورة مثل  (انظر زخارف أرضية نقوش قصر روجر الثاني بمسينا لوحة رقم ٣٢) أما في النصف الثاني من هذا القرن فقد ازدادت نسبة ظهور العناصر الزخرفية في أرضية النقش بحيث صارت تغطي الأرضية تقريباً ( انظر نقوش مدخل قصر العزيزة لـ لوحة رقم ٣١ ) حيث نجد أنصاف مراوح نخيلية تشبه ما على الجص في زخارف قصر القبة (١) إلى جانب أوراق العنب.

والآن وقد انتهينا من دراسة الخط العربي بجزيرة صقلية في الفترة ما بين القرن ٣هـ، ٦هـ كأساس من أسس دراستنا التي نتوخى من ورائها التعرف على شخصية الفن الاسلامي بالجزيرة خلال هذه الفترة نرى أن ننتقل إلى الأساس الثاني من أسس هذه الدراسة ألا وهو دراسة الفنون الزخرفية ذات الطابع الفني الاسلامي بالجزيرة من التحف الموثوق بصحة نسبتها إليها تاريخياً خلال الفترة التي نحن بصدددها، حتى نستكمل دراسة شخصية هذا الفن وخصائصه.

---

(١) انظر لوحة رقم ٤٠

الباب الثاني :

الفنون الزخرفية الإسلامية





# الفنون الزخرفية الإسلامية

## مقدمة

الواقع أننا فقراء للغاية في التحف المنقولة المؤرخة التي ترجع إلى الفترة الواقعة بين الفتح العربي والفتح النورماندي، فلم تكشف الأبحاث الأثرية — وهي لسوء الحظ قليلة في هذه الجزيرة — عن شيء منها مطلقاً، ومن يدري فيما في المستقبل القريب عندما توجه العناية إلى هذه المنطقة ينكشف الغطاء عن تحف منقولة مؤرخة تساعدنا على تكوين فكرة واضحة عن نشاط العرب الفني هناك فيما قبل الفتح النورماندي. أما الآن فنحن مضطرون إلى الاعتماد على التحف القليلة التي تنسب إلى العصر النورماندي على أساس ما تحمله من تاريخ أو على أساس وجودها في عمائر معروفة التاريخ.

ونستطيع أن نقسم هذه التحف من حيث مادتها إلى أقسام أربعة هي:

- ١ — المنسوجات لأنها تحمل تاريخاً واضحاً لا لبس فيه ولا إبهام.
  - ٢ — الحص لأنه على عمائر نورماندية معروفة التاريخ وما زالت قائمة حتى الآن.
  - ٣ — الحجر لأنه في عمائر نورماندية معروفة التاريخ أيضاً.
  - ٤ — الأخشاب وهي مأخوذة من أبنية نورماندية ثابتة التاريخ.
- والآن سنعرض لكل نوع من هذه الأنواع بالوصف ثم التحليل الفني للوصول إلى ما تميزت به من خصائص فنية.

## المنسوجات الصقلية في العصر النورماندي

أسهب المؤرخون العرب في الحديث عن ازدهار صناعة النسيج في الجزيرة خلال حكم المسلمين لها <sup>(١)</sup> ، كما أشاروا إلى وجود صناعة نسيج متقدمة في فترة حكم النورمانديين <sup>(٢)</sup> ، ولكن للأسف لم يصل إلينا مثال واحد من صناعة المسلمين خلال حكمهم للجزيرة يؤيد أقوال هؤلاء المؤرخين ، وربما لوقامت حفائر في بعض أنحاء الجزيرة لأمدتنا ببعض الأمثلة .

على أننا في العصر النورماندي قد بقيت لنا قطعة واحدة مؤرخة بما عليها من كتابة كوفية (لوحة رقم ٤٢) وهي المشهورة بعباءة التتويج . وقبل أن نتناول هذه العباءة بالوصف والتعليق ، أحب أن أشير إلى أن النصوص التاريخية العربية التي وصلتنا خاصة بالنسيج الصقلي خلال فترة حكم المسلمين

---

(١) ذكر لنا ابن حوقل الذي زار جزيرة صقلية سنة ٣٦٢هـ/٩٧٢م أنه رأى فيها صناعة متقدمة في النسيج فقال «إلى شيء من ثياب الكتان والحق فيها أحق أن يتبع ، فإنه لا نظير لها جودة ورخصاً ، وبيع مستعملها مما يقطع قطعين من الخمسين رباعياً (الرباعي هوربع الدينار) إلى ستين رباعياً ، فيزيد على ما يشتريه من أمثاله بمصر بالخمسين والستين ديناراً كثيراً» . راجع ما كتبه ابن حوقل في كتابه «صورة الأرض» ص ١٣٠ ، ص ١٣١ ط . ليدن ١٩٣٨م كما ذكر المقرئ في شأن شهرة الجزيرة في تصدير النسيج الكثير حيث قال «إن الأميرة عبدة ابنة الخليفة المعز لدين الله تركت فيما خلفته ثلاثين ألف شقة صقلية» راجع المقرئ ، الخطط جزء ١ ص ٤١٥ . كما نجد ناصر خسرو يحدثننا عما كانت تحمله سفن صقلية من نسيج الكتان فيقول «ويجلب من هناك (صقلية) كتان رقيق وثياب مقلمة يساوي كل واحد منها في مصر عشرة دنانير مغربية» راجع ناصر خسرو - الرحلة في مصر ، ترجمة يحيى الخشاب ص ٤٧ عند الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق ، الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية ص ٥٨ ، القاهرة ١٩٤٢م .

(٢) يذكر لنا الرحالة ابن جبير وهو الذي زار صقلية سنة ٥٨٠هـ/١١٨٤م أي في عهد الملك النورماندي وليم الثاني «أنه تقابل مع يحيى بن قتيان الطراز وكان يطرز بالذهب في طراز الملك غلام الثاني» ثم تعرض لزي نساء مدينة بالرمو آنذاك فقال «وزي النصرانيات في هذه المدينة زي نساء المسلمين فصيحات الألسن ملتفتات مشتقيات خرجن في هذا العيد المذكور وقد لبسن ثياب الحرير المذهب والتحنن اللطف الرائعة ، وانتقبن بالنقب الملوثة ، وانتعلن الأخفاف المذهبة ..» راجع ابن جبير - الرحلة - ص ٣٣٣ ط . ليدن سنة ١٩٣٨م .

للجزيرة لا تذكر لنا إلا نوعاً واحداً من النسيج هو الكتان، أما الحرير فلم ترد عنه أية إشارة تدل على صناعته بالجزيرة في حين أن الوثائق غير الإسلامية تشير إلى أن صناعة النسيج الحريري لم تمارس بالجزيرة إلا في العهد النورماندي، وذهب Otto Von Freising إلى أن صناعة الحرير في صقلية لم تبدأ قبل سنة ١١٤٧ م. وقد لخص لنا الأستاذ Otto Von Falke في كتابه «الحرير المزخرف» ما قاله Otto Von Freising فيما يلي:

“According to the trustworthy testimony of Otto Von Freising the silk weaving industry was not introduced into Palermo prior to the year 1147; this was due to King Roger II who upon his return from a campaign to greece, where he conquered Corinth, Thebes and Athens, brought back with him a group of greek silk weavers. He established them in this capital Palermo to instruct his own subjects in their art”:

ومعنى ذلك بناء على قول «أوتوفون فرينج» أن دخول صناعة النسيج الحريري إلى صقلية كان مرتبطاً بالصناع اليونانيين الذين جلبهم روجر الثاني في حملته ضد الدولة البيزنطية، كما أن التوجيه في صناعة الحرير كان للصناع اليونانيين.

ويذهب الأستاذ «فالكة» إلى أن التوجيه الفني في هذا النوع من النسيج كان من شأن الصناع اليونانيين الذين يشرفون على المصانع الملكية بالرموفيقول «إن إدارة

(١) Hugo Falcandus المصانع الملكية بواسطة اليونانيين أمر ثابت من تقرير ل  
كتبه سنة ١١٩٠م، فجميع الأقمشة الحريرية التي امتدحها هوجو وآها بنفسه وهي  
من منتجات المصانع الملكية، كانت تحمل أسماء يونانية تشير إلى النسيج والألوان،  
وعلى سبيل المثال كلمات Amita, dimita, Trimita, Heximita, Red diarrhodon,

#### Green Diapistus, Precious Exarentamata

ذات الزخارف الدائرية (٢) كما ذهب الأستاذ «فالكه» إلى أن التأثير البيزنطي في  
صناعة النسيج الحريرية كان واضحاً تماماً مستشهداً بقطعة النسيج الحريرية التي ورد  
عليها عبارة Opera tum In Regio Ergast وهي عبارة تشير إلى المصنع، نصفها يوناني  
ونصفها لاتيني. وأصلها اللاتيني Regium Ergasterium (٣) (سأتناول هذه القطعة  
فيما بعد بالتعليق في الباب الخامس). وخرج من هذا كله إلى أن تلامذة النساجين  
اليونانيين في صناعة الحرير بصقلية كانوا عرب الجزيرة.

أما خيوط الحرير التي استعملت في تطريز عبادة الملك روجر الثاني التي سوف  
نعرض لها فيما بعد فهي من صناعة الغزاليين البيزنطيين (٤).

مما تقدم ننتظر وضوح تأثير المدرسة البيزنطية في صناعة النسيج في منتجات الطراز  
الصقلي من الحرير في الدولة النورماندية فإن توجيه مصانع الطراز من الناحية الفنية  
سوف يتولاها النساجون اليونانيون كما سبق أن أشرنا، وبديهي أن يزداد هذا التأثير قوة  
كلما طال بنا العهد.

(١) كان Hugo من صقلية أو من جنوب إيطاليا. وعاش سنوات طويلة في صقلية ببلاد الملك وليم الأول  
وكتب كتابه العظيم Regno Sicilie في الفترة بين سنتي ١١٩٤/١١٩٦م  
رابع Cecilia Waern, M.S., Aspects of life, and art in M. A., P., 53 London 1910

(٢) Otto Von Falke, Decorative Silks, P., 20 رابع أيضاً

Cecilia Waern, M.S., Aspects of life and art in M.A., P., 79 London 1910.

Otto Von Falko, Decorative Silks, P., 20 (٣)


وترجمة هذه العبارة الواردة في هذه القطعة من النسيج الحريري «عمل في المصنع الملكي»

Otto Von Falko, Decorative Silks, P., 20 (٤)

### وصف عبادة التتويج (١) - اللوحة رقم ٤٢

عبارة عن منسوجة من الكتان المطرز بالحريير المذهب واللاكيء على أرضية حمراء وهي على هيئة نصف دائرة تقريباً، في وسطها رسم نخلة تقسمها قسمين، كل منهما يمثل ربع دائرة منسوج فيه بخيوط الذهب واللاكيء رسم أسد ينتفض على جل ليفترسه، كما زخرف نصف المحيط في هذه العبادة بشرط منسوج فيه بالخيط الذهبية الكتابة الكوفية الآتي نصها:

«مما عمل للخزانة الملكية المعمورة بالسعد والإجلال، والمجد والكمال والطول والإفضال، والقبول والإقبال، والسماحة والجلال والفخر والجمال وبلغ الأمانى والآمال وطيب الأيام والليالي، بلا زوال ولا انتقال، بالعز والحفظ، والحماية والسعد والسلامة والنصر والكفاية، بمدينة صقلية، سنة ثمان وعشرين وخمسمائة» (٢) أما نصف القطر فيزينه شريط يدور حول الرقبة وهذا الشريط زخارف قوامها أوراق نباتية محورة متداخلة يفصل بينها أشكال. على هيئة صليب.

ونلاحظ أن الفنان قد زخرف أجسام الحيوانات بمحاليق أو فروع نباتية تضم بداخلها أوراق عنب ثلاثية محورة فضلاً عن خطوط مقوسة، وبعض دوائر مطموسة، كما رسم ذيل الأسد بطريقة زخرفية على شكل  أما معرفته فرسمت على هيئة خصل موزعة توزيعاً زخرفياً.

ونلاحظ في توزيع المنظر العام لزخارف العبادة حرص الفنان الشديد على احترام التماثل الذي أكدّه في رسم الأسد والجمال، فضلاً عن رسم نخلة زخرفية وزعت بحيث تتساوى الزخرفة في جانبيها، أما أرضية المنظر العام فقد جاءت متسعة ولم تشغل بعناصر زخرفية.

(١) هذه العبادة محفوظة بمتحف كنوز الدولة بفينا

(٢) انظر Repertoire جزء ٨ ص ١٨٤ رقم ٣٠٥٨ وراجع الدكتور زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين ص ١٤٢ ط. دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧.

## التحليل الفني لزخارف عباءة التنويج:

نلاحظ في زخرفة هذه العباءة عدة ظواهر فنية نجملها فيما يلي: — ظاهرة التماثل وظاهرة احترام النسب التشريحية في رسوم الحيوانات وقرها من الطبيعة، مع الحرص على التعبير عن الحركة المناسبة لأنفعال الحيوان والعناية برسم التفاصيل، كما نلاحظ ظاهرة استغلال الكتابة الكوفية كعنصر زخرفي في الإطار النصف دائري فضلاً عن رسم العناصر النباتية بأسلوب زخرفي تماماً وكذلك ظاهرة رسم الفروع النباتية الطويلة المتوتية التي تضم بداخلها ورقة ثلاثية. أما عن ظاهرة التماثل التي تتضح في توزيع رسم الحيوانات التي تفصلها النخلة فهي ظاهرة شاعت في جميع أنحاء العالم الإسلامي المعاصر على جميع المواد وهي كما هو معروف ساسانية الأصل. وأما ظاهرة رسم الحيوان قريباً من الطبيعي فهي ظاهرة لاحظنا حرص الفنان الفاطمي والسلجوقي على العناية بها<sup>(١)</sup> إلا أننا نلاحظ هنا farkاً يميز الفنان الصقلي وهو العناية برسم التفاصيل (انظر مغالب الأسد وأخفاف الجمل وشعر رقة الجمل والشعيرات الصغيرة التي تغطي فيه) كما نلاحظ ميزة أخرى وهي نجاح الفنان في التعبير عن الانفعال النفسي مع الحركة الجسمية الموافقة لهذا الانفعال، فواضح زهو الأسد بالانتصار وعلاقة هذا برفع رأسه ووضع رجله على رأس الجمل وتوزيع وضع الأرجل بالنسبة لكل من الحيوانين. ففي الوقت الذي يبدو فيه الأسد جريئاً يبدو خور الجمل وركوعه وجحوظ عينيه رعباً. إلا أننا على الرغم من رسم الحيوانات بطريقة تتفق في أسلوبها مع ما كان شائعاً في مصر الفاطمية والدولة السلجوقية إلا أننا نلاحظ بعض التأثيرات البيزنطية المعاصرة في زخارفه مثل زخرفة مفاصل الحيوانات بدوائر<sup>(٢)</sup> وطريقة رسم ذيل الأسد على هيئة حرف S تقريباً مع زخرفته بعقدة قريبة من نهايته<sup>(٣)</sup>

(١) سنعرض لهذا التفصيل في المقارنات في الباب الرابع (العناصر الحيوانية)

(٢) انظر الشكل رقم ١٧٨ من المنسوجات البيزنطية المعاصرة عند Falke, decorative Silks, fig., 178

(٣) المصدر السابق الأشكال ١٧٢، ١٨٦، ١٩٥.

أما من حيث الزخارف الكتابية فهي ظاهرة شائعة أيضاً في البلاد الإسلامية المختلفة استعملت في المواد المختلفة من جص وخشب وحجر وخزف . وتحليلنا لحروف النص الوارد على هذه العبادة وجدنا اتفاقاً مع النقوش التي أوردناها في الباب الأول من هذا البحث . ومن حيث الزخارف النباتية الواردة على هذه العبادة نلاحظ رسم أفرع نباتية طويلة تتخذ شكل حلزون بداخله ورقة ثلاثية وقد زخرف الفنان به أجزاء مختلفة من جسم الحيوان (وسنعرض لهذه الظاهرة بالتحليل بعد استعراض التحف الصقلية الأخرى) وقد بينا أنها ظاهرة شاعت في مصر والمغرب الإسلامي . ونلاحظ كذلك رسم النخلة وفروعها بشكل زخرفي صارم فالجذع أشكاله هندسية صريحة كما تخضع الفروع النباتية في توزيعها لأشكال تقرب من الهندسية كذلك . ويزكرنا رسم النخلة بهذه الطريقة بالأسلوب البيزنطي المستعمل في زخارف الفسيفساء في القصر الملكي بالرمو<sup>(١)</sup> وكذلك قصر العزيزة<sup>(٢)</sup> بنفس المدينة المعاصرين تقريباً لتاريخ العبادة .

من هذا نخلص إلى أن زخارف هذه العبادة قد اقتبست أصلاً من زخارف إسلامية مع تأثرها إلى حد ما بالمدرسة البيزنطية المعاصرة كذلك .

### الزخارف الجصية في العصر النورماندي

على قصرين نورماندين بمدينة بالرمو هما قصر العزيزة وقصر القبة بقايا زخارف جصية . وقبل التعرض لهذه الزخارف بالوصف يجدر بنا أن نعرض لتاريخ بناء هذين القصرين لأهمية إسناد هذه الزخارف الجصية للعصر النورماندي .

(١) Terzi, Andrea, la Cappella de Real palazzo di Palermo, Fig, 115 (a), 115 (b)

(٢) Ibid, Fig 112

### قصر العزيزة : لوحة رقم ٣٨ (ب)

كان المعروف عن هذا القصر أنه مبني خلال فترة الحكم الاسلامي بالجزيرة ، وكان هذا الاعتقاد قائماً حتى القرن التاسع عشر إلا أن الأستاذ Girault de Prangey قام بدراسة هذا القصر دراسة معمارية جعلته ينفي تأريخه للفترة العربية و يؤرخه بفترة الحكم النورماندي للجزيرة بل وارجعه إلى فترة حكم الملك وليم الأول. وجاء بعده الأستاذ Falcando فأعاد النظر في تأريخ هذا القصر وأكد لنا أن هذا القصر لم يتم بناؤه عند وفاة الملك وليم الأول. (١) أما الأستاذ Romualdo Salemitano فقد قام بدراسة للنقوش الموجودة في البهو الكبير من القصر، ووجد بينها كلمة المستعز التي كانت لقباً يستعمله الملك وليم الثاني، و يرى أن اسم القصر مشتق من كلمة عربية هي « العزيز » وقد خرج من دراسته إلى أن هذا القصر قد أكمل الملك وليم الثاني بناءه بعد وفاة الملك وليم الأول (٢). ولما كانت الدراسة المعمارية والدراسة الأثرية التاريخية قد اتفقتا على تأريخ هذا القصر وإرجاعه إلى العصر النورماندي فيمكننا بناء على ذلك القول بأن هذا القصر قد بني في الفترة الأخيرة من حياة الملك وليم الأول وبداية عهد الملك وليم الثاني وبذلك نظمنا إلى نسبة الزخارف الجصية التي سنتناولها بالبحث.

### قصر القبة : لوحة رقم ٣٨ (أ)

وهو القصر الثاني الذي وجدنا عليه زخارف جصية باقية حتى الآن ولو أنها في حالة غير مرضية والحديث عن نسبة هذا القصر للعصر النورماندي يشبه ما قلنا عن قصر العزيزة المتقدم ذكره، فقد كان المعتقد أن هذا القصر قد بني خلال فترة الحكم الإسلامي بالجزيرة إلا أن الأستاذ Girault de Prangey الذي درس قصر العزيزة قام بدراسة معمارية مماثلة لقصر القبة أثبت بعدها أن هذا القصر نورماندي

---

(١) هذا وقد قام الأستاذ Guido. بدراسة العماثر النورماندية من الناحية المعمارية وأيد ما ذهب إليه

الأستاذ Girault de Prangey: Essai sur l'architecture des Arabes Paris 1841


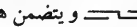
Ibid, P. P., 78 - 79

(٢)



الأصل وهو يعاصر قصر العزيزة وتلت هذه الدراسة المعمارية دراسة أخرى للنقوش الموجودة على الكورنيش العلوي لهذا القصر قام بها الأستاذ أماري وقرأ نصها الذي ورد فيه اسم (غليلم الثاني) وتاريخ سنة ١١٨٠ م<sup>(١)</sup> وقد سبق لنا دراسة هذا النص عند الكلام عن الخط النسخ في العصر النورماندي. أما تسمية هذا القصر بقصر القبة فيرجع إلى القبة التي بنيت في وسطه وهي للأسف قد هدمت حالياً وتعمل مصلحة الآثار بالجزيرة على وضع الخطط اللازمة لإعادة بناء هذه القبة لما كانت عليه قبل سقوطها. من هذا نخلص إلى صحة نسبة قصري العزيزة والقبة للعصر النورماندي.

### الزخارف الجصية في قصر العزيزة: لوحة رقم ٣٩

نجد على جانبي المدخل للبهو الكبير في قصر العزيزة زخرفة جصية داخل شريطين أحدهما أيمن والآخر أيسر. وكل شريط يتكون من شريطين. علوي وسفلي. العلوي عبارة عن شريط أفقي يضم جامات مستطيلة رأسية بداخلها أوراق شوكة اليهود «أكانتس» بشكل متقابل أو متداور، وجميع هذه الجامات متشابهة تماماً وتأخذ جميعها شكل مجموعة من العقود النصف دائرية، ويفصل هذه الجامات عن بعضها فواصل تشبه الأعمدة التي تحمل العقود. وفي نهاية الجامات من الجانب الأيمن للمدخل نجد زخرفة على شكل  ونجد نفس هذا الأسلوب الزخرفي يمتد على الجانب الأيسر من المدخل. أما الشريط السفلي فيمتد بامتداد الزخرفة التي في الشريط العلوي وتتكون زخرفته من نقش جميل بالخط النسخ على أرضية نباتية مورقة غنية بأوراق العنب ذات الدوائر الحلزونية الشبيهة بأنصاف السعف النخيلي ذي التعرق الواضح إلى جانب الفروع النباتية التي تربط بين هذه الأوراق النباتية الكثيرة. ويحيط بشرائط الكتابة إطار على شكل  ويتضمن هذا النقش الكتابي اعتماداً على أماري كلمة المستعز وهي لقب وليم الثاني.

Amari, Storia dei M., di Sicilia vol. Terzo pp. 818, 819 Firenze 1872

(١)

### الزخارف الجصية في قصر القبة: لوحة رقم ٤٠

في بقايا قصر القبة مساحتان تغطيها زخارف جصية بين بعض المقرنصات التي كانت تحمل القبة التي تهدمت حالياً. وإحدى هاتين المساحتين في حالة طيبة من حيث الوضوح أما الأخرى فقد تآكلت نتيجة الإهمال الحالي على الرغم من أن ملاحظتها الفنية ما زالت في متناول الفاحص. ونظراً لأن الزخارف في كلتا المساحتين واحدة تقريباً فسأكتفي بوصف المساحة الواضحة منها (لوحة رقم ٤٠).

وقوام الزخرفة في هذه المساحة عبارة عن مناطق هندسية بعضها على شكل نجمة ثمانية وبعضها الآخر على شكل صليب ناتج عن المساحات المتروكة بين النجوم الثمانية، وقد ضمت هذه الأشكال الهندسية بصفة عامة فروعاً وأوراقاً نباتية تأثرت إلى حد كبير بالطابع المغربي لما فيها من انحناء شديد، وازدحام بطونها بالعروق الداخلية. ونحتها بحيث تبرز التأثير الزخرفي للضوء والظل مع اختلاف عملي غير كبير وأهم هذه العناصر النباتية الأشكال الآتية:



## الزخارف على الحجر

لدينا أثر واحد من العصر النورماندي يحمل زخارف على الحجر ذلك هو كنيسة S. Cataldo ببالرمو التي يرجع بناؤها حسب وثيقة إنشائها بين سنة ١١٥٤/١١٦٠م وقد بناها Maione لينافس بها جورج الأنطاكي الذي كان قد بنى كنيسته المشهورة باسم S. Maria dell Ammiraglia سنة ١١٤٣م وقد جرت أعمال الترميم بكنيسة S. Cataldo بين سنة ١٨٨٢، ١٨٨٥م وقوام الزخرفة على الحجر في هذه الكنيسة عبارة عن شريطين متوازيين يشتمل كل منهما على زخرفة قوامها دوائر متجاورة متكررة تتوسطها أوراق عنب خماسية مفرغة الوسط و يتوسط هذين الشريطين بقايا كتابة بالحروف الكوفية.

كما نلاحظ أن الكنيسة قد أحيطت من أعلاها بشرفات مستنة مزخرفة بأوراق عنب ثلاثية موضوعة على ثلاثة مستويات، وهذه الأوراق مفرغة الوسط أيضاً شأنها شأن الأوراق الخماسية الأخرى، كما أنها مجوفة القاع ومحفورة حفراً عميقاً سواء كانت في الشرفات أو الشريطين الآخرين مما نتج عنه تجسيم واضح لعناصر الزخرفة فضلاً عن ترك أرضية واضحة داخل العناصر النباتية وخارجها. انظر لوحة ٤١.

## الزخارف على الخشب

توفرت لدينا خمس تحف خشبية ترجع في صناعتها إلى العصر النورماندي. الأولى عبارة عن جزء من السقف الخشبي للقصر الملكي النورماندي ببالرمو الذي كان قلعة عربية حصينة ثم حولها الملك روجر الثاني إلى قصر وزاد فيه البرج اليوناني والبرج البيزناني وكنيسة البلاط الملكي Cappella Palatina (١) وقد أخذت هذه

التحفة من الحفريات التي أجريت في هذا القصر و يتضح ذلك من مستندات متحف Palazzo Abatelli بمدينة بالرمو المحفوظة به هذه التحفة <sup>(١)</sup> — لوحة ٣٣ — أما القطعتان الثانية والثالثة فهما مأخوذتان من إطار لأحد أبواب المنازل النورماندية التي بيعت سنة ١١٤٦ م لرجال كنيسة S. Maria dell, Ammiraglio <sup>(٢)</sup>، لتوسيعها حيث كانت هذه المنازل ملاصقة للكنيسة المذكورة وقد استخدمت ساحة هذه المنازل في إنشاء مدخل الكنيسة وبرج أجراسها. وهاتان التحفتان قد أخذتا من أحد هذه المنازل المبيعة للكنيسة وكان صاحبه يسمى Goffredo Martorano <sup>(٣)</sup> وهذه النسبة ثابتة في الأوراق الخاصة بهاتين القطعتين المحفوظتين بنفس المتحف السابق <sup>(٤)</sup> لوحة ٣٥. أما القطعة الرابعة من تحفنا الخمس فهي عبارة عن باب خشبي ذي مصراعين (لوحة ٣٦ حشوة من هذا الباب) ما زال مستعملاً في كنيسة S. maria dell Ammiraglio السابق الإشارة إليها والتي أسسها سنة ١١٤٣ م الأميرال جورج الأنطاكي — وذلك بناء على وثيقة عربية يونانية مؤرخة بهذا التاريخ، كما أن على واجهة هذه الكنيسة كتابات يونانية تؤيد نسبة هذه الكنيسة لمؤسسها <sup>(٥)</sup> وقد سبق لنا أن أشرنا إلى عملية التوسع التي تمت بهذه الكنيسة على حساب المنازل النورماندية الملاصقة لها وذلك في سنة ١١٤٦ م. وقد وصف لنا ابن جبير هذه الكنيسة عند زيارته للجزيرة سنة ١١٨٥ م. أما نسبة الباب الموجود بهذه الكنيسة للآن فلم ينف نسبتته للعصر النورماندي أحد رغم الترميمات التي حدثت للكنيسة خلال القرون ١٥، ١٦، ١٧، ١٨ للميلاد.

(١) اطلعت بنفسي على هذه المستندات أثناء زيارتي للمتحف وهذه التحفة محفوظة بالمتحف المذكور برقم ٢٨.

(٢) Guide di St., Monumenti della Sicilia Normanna pp. 32 — 35

(٣) راجع Cecilia Waern, Mediaeval Sicily, Aspects of life and art in the middle ages P. 127 London 1910.

(٤) اطلعت على المستندات الخاصة بهاتين القطعتين في المتحف المذكور وهاتان القطعتان محفوظتان بالمتحف تحت رقم ٧٤.

(٥) Guido di stefano, Mon. della S.n., P., 32—35

والتحففة الخامسة وهي الأخيرة عبارة عن أجزاء من مخلفات باب لكنيسة S. maria dell'Ammiraglio السابقة الذكر (لوحة ٣٧) وهي تشكل إطار باب واحد الحشوات الداخلية له، وهذه الأجزاء محفوظة حالياً بهذه الكنيسة <sup>(١)</sup> وتزكي هذه النسبة محفوظات الكنيسة.

### وصف التحفة الأولى : (لوحة ٣٣)

تحتوي هذه التحفة على مجموعة من الحشوات المتراسة التي تشكل طابعاً هندسياً تظهر فيه صلبان، وأغلب هذه الحشوات مستطيل الشكل مثلث النهايات يتجمع حول حشوات على شكل نجمة ثمانية تحتوي بداخلها على صليب <sup>(٢)</sup> أو طائر أما من حيث زخارفها فهي على نوعين حيوانية ونباتية.



أ — الزخارف الحيوانية: قوامها مناظر لتمر يتعقب غزلاناً، أو غزالاً يفر من نسر أو صقر ومناظر لطوايس تسير متعاقبة في اثر بعضها، أو لنسر ينشر جناحيه أو لطائر ين متقابلين متواجهين.

ب — الزخارف النباتية: قوامها فروع نباتية رقيقة تخرج منها أوراق عنب ثلاثية أو خماسية محفورة قليلاً — وهذه الفروع والأوراق تشكل أرضية للعناصر الحيوانية، وهذه الأرضية النباتية قد تكون على شكل دوائر أو حلزونات.

و يلاحظ بصفة عامة أن الطيور والحيوانات قد رسمت بطريقة تبدو فيها دقيقة رشيقة معبرة الحركات بشكل يصور الحقيقة إلى حد بعيد، فنرى مثلاً علامات الخوف واضحة في رسم الغزلان التي تفر أمام النمر الذي يطاردها. كما نلاحظ أن الفنان قد راعى النسب في رسم أجزاء جسم الطائر أو الحيوان، فجاءت متناسقة دقيقة، كما نلاحظ أن العناصر النباتية قد حفر في الخشب بحيث تترك فراغاً يكون أرضية واضحة على الرغم من الغنى والتعدد في العناصر النباتية. أما من حيث طريقة الحفر على الخشب في هذه التحف فقد جاءت على شكل حفر عميق يترك وراء الموضوعات الزخرفية أرضية متسعة تساعد على إبراز عناصر الزخرفة.


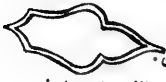
Cecilia W., M. S. Aspects of life and art, P. 127

(١) راجع

(٢) جاء رسم الصليب على الطراز اليوناني أي الذي تتساوى أذرعه الأربعة  وذلك على عكس الصليب اللاتيني  ورسم الصليب اليوناني يدل على مدى تأثر الدولة فنيا وعقائدياً بالفن البيزنطي.

### التحفتان الثانية والثالثة : (لوحة رقم ٣٥)



عبارة عن قطعتين طويلتين من الخشب تبلغ أبعاد الواحدة منها ٢٣١ سم × ٦٠ سم وهما جزء من إطار باب أحد المنازل النورماندية كما أسلفنا، وتشتمل زخرفة هاتين القطعتين على عناصر نباتية وعناصر هندسية. العناصر النباتية قوامها فروع نباتية طويلة تخرج منها وريقات محورة ذات تجويف في قاعها على شكل

بدورها وريقات أخرى وهكذا على شكل...  أما العناصر الهندسية فهي عبارة عن جامات أو دروع على شكل  وتضم هذه الدروع بداخلها فروعاً نباتية ذات أوراق على الوجه الذي شرحناه في العناصر النباتية.

ونلاحظ بصفة عامة أن هذه الزخارف سواء كانت نباتية أو هندسية جاءت مقسومة الوسط (محزوزة).

### التحفة الرابعة : (لوحة رقم ٣٦) وهي لاحدى الحشوات

وهي عبارة عن باب خشبي ذي مصراعين يرجع تاريخه للعصر النورماندي كما أسلفنا القول. ويشتمل كل مصراع من مصراعي هذا الباب على أربع عشرة حشوة متماثلة الزخرفة جميعها، كما أنها متساوية في مساحاتها ولذا سأكتفي بوصف إحدى هذه الحشوات.


للحشوة شكل مستطيل نسبة أضلاعه ١ : ٢ تقريباً، وتشتمل على زخارف نباتية من فروع طويلة أو ممتدة قد تتخذ شكلاً حلزونياً أحياناً، ويخرج منها أوراق نباتية محورة إلى حد ما. كما تشتمل على أوراق نباتية محورة عبارة عن أوراق عنب خاسية وأوراق على شكل كلية  وأوراق ذات قاع مجوف على شكل  وإلى جانب الأوراق والفروع نجد قرني الرخاء، رسم أحدهما إلى اليمين والآخر مماثل له إلى اليسار، وزخرف كل منها بنقط صغيرة دقيقة.

### التحفة الخامسة : لوحة رقم ٣٧

هي عبارة عن أجزاء من مخلفات باب لكنيسة S. Maria dell Ammiraglio النورماندية


التي سبق لنا الإشارة إلى تاريخ إنشائها . وهذه الأجزاء تكون جزءاً من إطار باب وإحدى الحشوات الداخلية له . وهي محفوظة حالياً بالكنيسة المذكورة .

أما زخارف هذه التحفة فتتكون من :

**عناصر نباتية :** قوامها فروع نباتية طويلة تخرج منها وريقات محورة ذات تجويف في قاعها على شكل  كما تتضمن أوراق عنب خماسية محورة وأوراق عنب

ثلاثية محورة كذلك ، كما نجد بها أشكالاً قريبة من قرون الرخا .



كما تتكون زخارفها أيضاً من عناصر هندسية من دروع على شكل  تضم بداخلها العناصر النباتية . كما نجد أيضاً النجمة الثمانية تضم بداخلها زخارف نباتية وإلى جانب النجمة والدروع نجد أشكالاً صليبية .

التحليل الفني للزخارف الموجودة على التحف النورماندية المختلفة  
(جص - حجر - أخشاب)

نلاحظ بين هذه المخلفات الصقلية ظواهر فنية عديدة سوف نجعلها هنا تحت خمسة عناوين رئيسية ثم نوضح ما يندرج تحت كل عنوان من الظواهر الفنية .

**أولاً من حيث العناصر الحيوانية :** لاحظنا في التحفة الأولى من التحف الخشبية أنها زينت بعدد كبير من العناصر الحيوانية المختلفة . ويمكننا في سهولة أن ندرك مدى حرص الفنان الصقلي في رسومه الحيوانية على تمثيل الطبيعة إلى حد كبير فإذا أردنا أن نقف على المصدر الذي أثر في الفنان الصقلي فجعله يسلك هذا السبيل وجدنا ذلك ميسوراً للقرابة بين اتجاه الفنان الصقلي وكل من الفنان الفاطمي في مصر وجنوب الشام والفنان السلجوقي في شمال الشام والعراق وإيران . حيث اجتهد الجميع في تمثيل الطبيعة بالنسبة للعناصر الحيوانية (سوف نعرض لهذا مرة ثانية في الدراسة المقارنة في الباب الرابع) ويزكي ما ذهبنا إليه من تأثر الفنان الصقلي بالفنان الفاطمي أنه اقتبس منه عناصره الحيوانية التي زين بها تحفه كالأسد والنمر والغزال

والأرنب والطاووس والبط<sup>(١)</sup>، والصقر، كما تأثر به في ميله إلى رسم الحيوانات بطريقة تقرب من الطبيعة فقد حفلت التحف الفاطمية من الخشب بهذا الاتجاه ونجد ذلك واضحاً في حجاب كنيسة أبي سيفين (انظر لوحة رقم ٢٢ من كتالوج الأخشاب المحفورة في الكنائس القبطية)<sup>(٢)</sup> كما ظهر ذلك أيضاً في زخارف الحيوانات على الخزف الفاطمي انظر كتالوج الخزف المصري في الفترة الإسلامية (لوحات ٣٤، ٣٧، ٤٠)<sup>(٣)</sup> وتأثر الفنان الصقلي أيضاً بالفنان السلجوقي الذي كان يحرص كثيراً على رسم الحيوان بطريقة تقرب من الطبيعة — يدلنا على ذلك زخارف الخزف السلجوقي (انظر صحن من الخزف رسم عليه صقريتنقص على يدك هندي من القرن ١١ م محفوظ بمتحف كليفلاند)<sup>(٤)</sup>

ولكن من المهم أن نستثني من هذه القاعدة زخارف النسيج في صقلية فإنها سوف تتأثر بالاتجاه الفني الذي شاع في المنسوجات البيزنطية المعاصرة نظراً لأن الملك روجر الثاني قد استقدم عدداً كبيراً من مهرة الصنائع البيزنطيين في النسيج من بلاد اليونان

(١) انظر كتالوجات متحف الفن الإسلامي (الخزف — والخشب) وانظر أيضاً الدكتور زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين — شاييك القل لوحة ٣٧ — القاهرة سنة ١٩٣٧.

(٢) Pauty, Bois Sculptes d'Eglises Coptes Epoque Fatimide, Pl. XXII, Caire 1930

(٣) la Ceramique Egyptienne de L'epoque Musulmane 1922

وان تأثر الفنان الصقلي بالفنان الفاطمي في العصر النورماندي أمر تؤيده العلاقات التي كانت قائمة بين مصر الفاطمية والدولة النورماندية بصقلية فقد ذكر لنا أماري أن روجر الثاني قد أرسل إلى مصر وعملاً بصيغة عبد الرحمن النصراني — جورج الأطاكي في مهام ذات بال.

(٤) الدكتور زكي محمد حسن — الفنون الإيرانية شكل ٨٧

إن تأثر الفنان الصقلي بالفنان السلجوقي أمر طبيعي فقد كانت الدولة السلجوقية تحكم شمال الشام ومن المعروف تاريخياً أن النورماندين بصقلية كانت لهم علاقة بالصليبيين في بلاد الشام فإذا عرفنا أن الصفيدي قد ذكر لنا أن روجر الثاني جمع كبار فنانيه وأرسلهم مع رسامين إلى جميع البلاد المجاورة ليقبضوا منها ما يروقهم كان ذلك مفسراً لتأثر فنان صقلية في العصر النورماندي بالفنانين السلجوقيين.

ومعروف أيضاً أنه في القرن الثاني عشر الميلادي بعد أن أسس الصليبيون إمارات انطاكية والرها (وكانتا من أملاك السلجوقية قبل ذلك) وإمارة طرابلس، وقفراً موقفاً عدائياً من الدولة البيزنطية مما دفعها إلى التقرب من أعدائها القدامى وهم السلجوقيين إلا أن هذا الوضع كان دافعاً للصليبيين على عقد معاهدات مع السلجوقية ضد الدولة البيزنطية فإذا عرفنا أن العلاقة بين الصليبيين والنورماندين في أوائل القرن الثاني عشر على الأقل كانت طيبة، أمكننا أن نعرف مدى ما تكون عليه الصلة التي تسمح بالاتصال الفني بين صقلية وشمال الشام أي منطقة من مناطق الفن السلجوقي. راجع الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور — أوربا في العصور الوسطى جزء أول ص ١٦٥ ط. مكتبة النهضة ١٩٥٨.



عندما كان يغزو الدولة البيزنطية. ومن المعروف أن الرسوم الحيوانية البيزنطية على النسيج في القرن الثاني عشر كانت ترسم بأسلوب زخرفي تماماً (١) — وجعلهم يعملون في طرازه بمدينة بالرمو إلى جانب الصناع المسلمين، (٢) بل وجعل لهم سلطة التوجيه في صناعة الحرير كما سبق أن بينا.

### ثانياً: من حيث العناصر النباتية:

ظهرت في زخارف التحف الصقلية النورماندية عدة ظواهر فنية في رسوم النباتات ومن هذه ظاهرة التجويف في قاع الأوراق النباتية. وهما أن نعرف كيف وصلت هذه الظاهرة إلى صقلية. انتشرت هذه الظاهرة في كل من مصر وسائر المغرب الإسلامي في مصر نجدها في زخارف الجامع الأزهر على الجص من عصر المعز والعز (٣) كما نجدها على باب خشبي باسم الحاكم بأمر الله بنفس الجامع (٤)، ونجدها كذلك في زخارف الأربطة الخشبية للعقود الحاملة لقبه جامع الحاكم بأمر الله (٥) وقد انتشرت هذه الظاهرة كذلك في بلاد المغرب الإسلامي فنجدها في زخارف باب تونس (منتصف القرن ١١/هـ م) كما نجدها في زخارف قلعة بني حماد بالجزائر على الوجه التالي:



Marcaig : Manuel,

1 Fig. 59

عن الدكتور فريد شافعي: زخارف وطرز سامرا

مجلة كلية الآداب — القاهرة — مجلد ١٣

جزء ثان ديسمبر ١٩٥١ ص ٢٥ أشكال ٢٦، ٢٧

Falko, Decorative Silks

(١) راجع زخارف النسيج البيزنطي عند  
(٢) أغار روجر الثاني على أملاك الدولة البيزنطية في بحر الأرخبيل سنة ١١٤٧ م واستطاع أن يأسر عدداً كبيراً من اليونانيين، وأرسل بعضهم إلى صقلية ليتحققوا بصانع النسيج في القصر الملكي ببالرمو، وكان هؤلاء الأسرى يتقنون صناعة النسيج وأمرهم بأن يعلموا رعاياه أسرار صناعتهم. راجع

Migeon, Manuel d'art Musulman,

Tome II. P. 310

Creswell, the M.A. of Egypt. Pls., 11, 12, 13

(٣) الدكتور فريد شافعي: زخارف وطرز سامرا — مجلة كلية الآداب — القاهرة — مجلد ١٣ جزء ثان —  
ديسمبر سنة ١٩٥١ ص ١٩

وأرجح أن هذه الظاهرة قد وصلت إلى صقلية من تونس<sup>(١)</sup> أو من الجزائر<sup>(٢)</sup> لقرنها فضلاً عن الصلات القوية بين صقلية وبينها من حيث الهجرة والتجارة. فقد كانت صقلية تنعم بالرخاء في العهد النورماندي في حين كانت تعاني تونس من فترات الجفاف التي دفعت الكثير من أهل تونس إلى الهجرة إلى صقلية طلباً للتكسب. ولا يبعد أن يكون من بين المهاجرين بعض الفنانين الذين لا يجدون عيشهم موفوراً في بلادهم في حين كانت ثروة الجزيرة دافعاً على العمران وتشييد القصور، كالقصر الملكي الذي أنشأه روجر الثاني وقصري العزيزة والقبّة اللذين بنيا في عهد وليم الأول وليم الثاني فضلاً عن تأسيس الكنائس العظيمة كسانكتالديو والمارتورانا وغيرها، ففي هذه المنشآت متسع لليد الفنية المهاجرة من تونس. وليس هذا الأمر بالمستغرب. فقد سبق لهذه الجزيرة أن اجتذبت إليها كثيراً من أهل الحرف في النصف الأول من القرن العاشر الميلادي من شمال إفريقيا.

كما نجد أيضاً في زخارف العناصر النباتية ظاهرة انشقاق العروق النباتية وأوراقها حيث تبدو مقسومة بخط يمر بوسطها من البداية إلى النهاية. وهذه الظاهرة كانت شائعة

(١) ذكرت لنا المصادر التاريخية أن دولة بني زيري (ولاة الفاطميين في تونس) كان لهم دور هام في تاريخ صقلية سواء أيام حكم المسلمين لها أم بعد ذلك وقد حدثنا ابن الأثير عن توثق هذه العلاقات في عهد الدولة الرماندية فقال:

«إن الكونت روجر رفض اقتراح صهره بروديل ملك الفرنج بمشاركته في غزو إفريقيا موضحاً لبروديل مخوفه من انقطاع ما يصل إليه من المال ثمناً للغلات التي تصدرها الجزيرة لإفريقية كل سنة وقال في رده على صهره «إذا اعتزمت على جهاد المسلمين فأفضل ذلك فتح بيت المقدس تخلفونه من أيديهم ويكون لكم الفخر وأما إفريقيا فبيني وبين أهلها إيمان وعهود» راجع ابن الأثير في المكتبة الصقلية ص ٢٧٩.

ويقول ابن الأثير:

«وعظم الأمر على أهل البلاد «يقصد إفريقيا» حتى أكل بعضهم بعضاً وقصد أهل البوادي المدن من الجوع، فأغلقها أهلها دونهم، وتبعه وباء وموت كثير حتى خلت البلاد وكان أهل البيت لا يبقى منهم أحد وسار كثير منهم إلى صقلية في طلب القوت ولقوا أمراً عظيماً — راجع ابن الأثير — الكامل — بالمكتبة الصقلية ص ٢٩٢ لاماري.

(٢) رسم روجر الثاني سياسته إزاء دولة بني حاد في الجزائر على أساس مصلحته الخاصة وكان يؤثرهم أحياناً على بني زيري في تونس ويؤيدهم ضدهم مما يوضح لنا سهولة وصول التأثيرات الفنية من الجزائر إلى صقلية في عهد الدولة النورماندية. راجع مقال الدكتور أمبرتو ريتزيتانو «النورمانديون وبني زيري» — مجلة كلية الآداب — القاهرة — مجلد رقم ١٣ جزء أول سنة ١٩٤٩.

في كل من المغرب والأندلس ومصر خلال القرن السادس الهجري/١٢م، وكانت أكثر رسوخاً في المغرب من غيره من البلاد الإسلامية، وأرجح أن الفنان الصقلي قد اقتبسها أيضاً من جيرانه المغاربة لعامل القرب ولعامل الهجرة إلى الجزيرة (الذي سبقته الإشارة إليه) فضلاً عن تأصل هذه الظاهرة في المغرب قبل مصر حيث إنها لم تظهر في مصر في تاريخ مؤكد إلا بعد الفتح الفاطمي لها ونزوح كثير من أهل المغرب الإسلامي إليها.

وظاهرة أخرى هامة هي رسم الأوراق النباتية على شكل سعفات نخيلية صغيرة ازدحمت بطونها بالعروق الداخلية وقد استخدم هذا الأسلوب في الزخارف النباتية الموجودة على الحص في قصر الجعفرية في سرقوسة بإسبانيا الذي بناه أبو جعفر المقتدر سنة ٤٣٨ هـ سنة ٤٧٩ هـ/سنة ١٠٤٦ - سنة ١٠٨٦ م حيث نجد زخرفة قوامها مراوح نخيلية مقتبسة من أنصاف المراوح النخيلية العربية ولكن كثيراً ما دخلها الانحناء الشديد، كما ازدحمت بطونها بالعروق الداخلية حتى تبدو أنها أوراق طبيعية<sup>(١)</sup> كما أن هذه المراوح الإسبانية قد نحتت بحيث تبرز التأثير الزخرفي للضوء والظل<sup>(٢)</sup> ونظراً للتشابه الكبير بين هذه الزخارف وزخارف التحف الصقلية فنرجح اقتباس الفنان الصقلي لهذه الظاهرة من الأندلس.

ومن الظواهر التي استعملها الفنان الصقلي في زخارفه النباتية ظاهرة امتداد طرف الورقة النباتية حتى يصير عرقاً تنبت منه ورقة يمتد طرفها حتى يصير عرقاً وهكذا. وهذه الظاهرة نجدها منتشرة في شتى أنحاء العالم الإسلامي فنراها في زخارف المسجد الكبير بالقيروان<sup>(٣)</sup>، كما نجدها في جامع الحاكم<sup>(٤)</sup> والأزهر<sup>(٥)</sup> والجيوشي بمصر<sup>(٦)</sup>. وأرجح أيضاً اقتباس هذه الظاهرة من المغرب الإسلامي للعوامل التي سبقت الإشارة إليها.

(١) (٢) ديباند - الفنون الإسلامية - ترجمة أحمد عيسى - القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ١١٣

Marcals, Manuel, I. Fig 96

(٣)

Creswell, The M.A. of Egypt, PL., 17

(٤)

Ibid., PL., 8 (a)

(٥)

Ibid., Pl., 48 (c)

(٦)

وظهرت أيضاً في الزخارف النباتية الصقلية ظاهرة العروق الطويلة التي امتدت بشكل كبير واتخذت أحياناً شكل حلزون. وهذه ظاهرة نجدها في زخارف الجص الفاطمي بالأزهر (١) وفي كثير من الزخارف الجصية الفاطمية الأخرى كزخارف الجيوشي (٢)، كما نجدها في زخارف القيروان (٣) وزاوية العيسوية بالمهدية (٤) وفي قلعة بني حماد (٥). إلا أن التشابه الكبير بين الزخرفة الصقلية في هذه الظاهرة وبين مثيلتها في حشوات باب ضريح السيدة نفيسة (٦) (سنة ٥٠٢ هـ/سنة ١١٣٨ م) يجعلنا نميل إلى القول باقتباسها من مصر، مع ملاحظة أن التحف الصقلية قد امتازت بالرفة والإتقان.

والظاهرة الأخيرة التي لاحظناها في زخارف العناصر النباتية في صقلية هي استخدام ورقة الأكانتس بشكل يقرب من الطبيعي. وهذه الظاهرة نجدها شائعة في الزخارف البيزنطية كما نجدها في زخارف الجامع الكبير بثلثمان (٧) سنة ٥٣٠ هـ/سنة ١١٣٥ م. وأرجح أن الفنان الصقلي قد اقتبسها من الفن البيزنطي القريب لا سيما وأن ورقة الأكانتس التي رسمها الفنان الصقلي جاءت قريبة الشبه بما على التحف البيزنطية (٨).

### ثالثاً: من حيث الزخارف الهندسية:

استغل الفنان الصقلي الأشكال الهندسية المتنوعة كعنصر زخرفي، فاستعمل الشكل النجمي الثماني والشكل الصليبي والشكل المستطيل ذا النهايات المثلثة إلى جانب استخدامه الدروع. والواقع أن هذه الأشكال الهندسية فيما عدا الدروع —

Creswell, The M.A. of Egypt PLs, 13, 14 — 48(c)

(١)، (٢)

Marcais, Manuel, 1, Fig., 94 (9, j, k)

(٣)

Ibid., Fig., 94 (i)

(٤)

Ibid., Fig., 94 (e, L)

(٥)

Creswell, The M.A. of Egypt., PL 92(b)

(٦)

Marcais, L'Architecture Musulmane D'occident T.AM.Es.S. Fig. 159 P. 254.

(٧)

Paris 1954

Diehl, Manuel d'art Byzantin. Tome II. Fig., 335. Paris 1926

(٨)

كانت شائعة في البلاد المحيطة بالجزيرة ففي الفن البيزنطي المعاصر نجد على التحف نجومياً ثمانية يفصلها عن بعضها شكل صليبي وفي قلعة بني حماد في الجزائر نجد بلاطات خزفية على هيئة نجوم ثمانية يفصلها عن بعضها شكل صليبي، كما نجد في قصرهم هذه القلعة زخارف جصية تحتوي على أشكال نجمية ثمانية تخلف بينها أشكالاً صليبية تقريباً. وهي عبارة عن تشبيكات مصلبة بواسطة صغيرة بداخلها أقراص صغيرة (انظر شكل ٥ ب) فإذا ما اتجهنا إلى المغرب الأقصى نجد الزخرفة بالنجمة الثمانية منتشرة على منبر جامع القصبة (القرن ٦ هـ/١٢ م) (انظر اللوحة رقم ٣٤ وهي لحشوة من حشوات المنبر).

أما في مصر فإننا نجد النجمة الثمانية في زخارف جامع الحاكم (سنة ٣٨٠هـ/٤٠٣هـ - سنة ٩٩٠ - ١٠١٣ م) في مواضع مختلفة، فنجدها في زخارف المشذنة الشمالية (١)، كما نجدها في زخارف القبو الرئيسي للمدخل (٢) ونلاحظها كذلك في زخارف باب الفتوح (٣) وبرج الظفر (٤)، كما نجدها في حشوات حجاب كنيسة أبي سيفين (٥) وفي ترميمات مشهد أم كلثوم (٦).

والواقع أننا لا نستطيع القطع بمصدر اشتقاق النجمة الثمانية وما حولها من أشكال مصلبة فيحتمل أن يكون الفنان قد اقتبسها من مصر أو المغرب. أما فيما يتعلق بظاهرة استخدام الدروع في الزخرفة الصقلية فأرجح أن الفنان قد اقتبسها من مصر حيث

Creswell The M.A. of Egypt Pls. 24 d, 26 b. (١)

Ibid., pl, 16 b. (٢)

Ibid., pl. 65 c. ceiling panel between corbels. The Bab al Futuh (480 H. 1087). (٣)

Marcais, (M.D. art M., L'arch., I. P. 179 after Creswell, la route on berceau du (٤)

Berjed, Dafa, an. Buletin de L, Institute Francais du cairo XVI, Pl. X

Pauty, Bois Sculptes D'Eglises Coptes (Epoque Fatimide) Pl., XIX (٥)

Creswell. The M.A. of Egypt. P. 240. Fig., 135 (٦)

أنت الأستاذ كرفويل محراب مشهد أم كلثوم بشهر ربيع الأول سنة ٥١٦ هـ (١٠ مايو سنة ١١٢٢ م)

كانت تنشر في حشوات من أخشاب القصر الفاطمي الغربي <sup>(١)</sup> كما نجدها في زخارف جامع الحاكم <sup>(٢)</sup>، وهذا الترجيح قائم لعدم توفر وثائق خشبية معاصرة من المغرب الإسلامي.

كما استخدم الفنان الصقلي الزخرفة بمجموعة من العقود النصف الدائرية المتتالية، وهذا الأسلوب من الزخرفة الهندسية نجده في الفن البيزنطي <sup>(٣)</sup> كما نجده في زخارف الجامع الكبير بتلمسان في الجزائر <sup>(٤)</sup> وأرجح أن يكون مقتبساً من الجزائر لشدة التشابه ولأن زخارف الجامع الكبير بتلمسان معاصرة لبناء قصر الغرزة الذي وجدنا عليه هذه الزخارف.

#### رابعاً: من حيث الزخرفة بالكتابة:

استخدم الفنان الصقلي الكتابة كعنصر زخرفي. وهذا الأسلوب وجدناه شائعاً في جميع البلاد الإسلامية على مختلف المواد. سواء المعاصرة أو غير المعاصرة. ولا نستطيع تحديد مصدر الاشتقاق ولو أنه من المنطقي أن يتأثر بحيرانه المغاربة.

#### خامساً: من حيث الطريقة في الصناعة:

استخدم الفنان الصقلي في زخرفة تحفه الخشبية والحجرية والجصية طريقة الحفر العميق الذي يترك وراء الموضوعات الزخرفية أرضية متسعة واضحة تساعد على إبراز عناصر الزخرفة، وأرجح أن الفنان الصقلي قد اقتبس هذا الأسلوب من مصر الفاطمية حيث كان ينتشر بها في زخارف الخشب والجص المعاصرين، فنراه في زخارف الجص بجامع

(١) Créswell, The M.A. of Egypt Pls., 39 (b, c)

Ibid., Pls 33

Pauty, Les Bois Sc. Jusque a L'Epogue Ayy. Pl. X L

انظر كذلك  
وراجع: الدكتور فريد شافعي - بميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر «مجلة كلية الآداب» - جامعة القاهرة - المجلد ١٦ - الجزء الأول مايو سنة ١٩٥٤ - من ص ٧٢، ٧١.

Hayford Peirce et Royal Tyler, L'art Byz. Tome II Fig., 28 A, 28B

Marcais., L'architecture M. D'accident. Fig., 159. P. 254

الجيوشي (١) ، وفي زخارف أخشاب القصر الفاطمي الغربي (٢) ، وزخارف حجاب كنيسة الست بربارا (٣) ففي هذه الأمثلة جميعاً نجد الحفر العميق والأرضية الواسعة بين العناصر الزخرفية .

واستخدم الفنان الصقلي أسلوب الحفر على مستويات حيث نجد ذلك على الخشب الصقلي فقد خلق الفنان مستويين أو ثلاثة مستويات أي أنه جعل الزخارف على مستويين إلى جانب مستوى الأرضية . وهذه الظاهرة كانت شائعة أيضاً في زخارف الأخشاب الفاطمية لا سيما حيث تكون مناطق الدروع (٤) . لذا أرى أن الفنان الصقلي قد اقتبسها من مصر الفاطمية .

نخلص مما تقدم إلى أن الفنان الصقلي في العصر النورماندي قد تأثر إلى حد كبير بالمدارس الفنية المجاورة له ، فقد تأثر بالمدرسة السلجوقية في شمال الشام والعراق لا سيما في رسوم الزخارف الحيوانية كما تأثر بالمدرسة الفاطمية في مصر الشام والمدرسة المغربية والأندلسية في معظم ظواهره الفنية الأخرى ، فضلاً عن تأثره بالمدرسة البيزنطية المعاصرة لا سيما في ميدان النسيج وستقوم في الباب الرابع بمقارنة كل ما شاع في صقلية من ظواهر فنية بمثيله في بلاد العالم الاسلامي التي سبقت الاشارة إليها للوقوف على ما تميزت به المدرسة الفنية الصقلية وذلك بعد استكمال دراسة التصوير في سقف الكابلا بالأتينا في الباب الثالث .

---

Creswell, The M.A. of Egypt, Pls, 39(b, c, d f) (١)

Ibid, Pl., 48(c) (٢)

Pauty, Sculptes d'Eglises Coptes (Epoque F.) Pl XII (٣)

(٤) الدكتور فريد شافعي — مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر — مجلة كلية الآداب — القاهرة — المجلد ١٣ — جزء أول — مايو ١٩٥٤ .





البيت الثالث :

التصوير اللطيف



## مقدمة

من الأسس الهامة التي نعتد عليها في دراسة الفن الاسلامي بصقلية صور سقف الكنيسة البلاطية ببالمرو «الكابلا بالاتينا» وهي التي بناها الملك روجر الثاني ضمن قصره الملكي. فهذا السقف زاخر بثروة كبيرة من الصور الجديرة بالدراسة فضلاً عن أنها مقطوع بصحة نسبتها للعصر النورماندي.

ويجدربنا قبل أن نبدأ بدراسة هذه الصور أن نتعرض في إيجاز لقصة التصوير الإسلامي قبل عصر الكابلا بالاتينا.

من الأمور المعروفة أن فن التصوير الاسلامي في العصور الوسطى لم يبلغ ما بلغه غيره من الفنون الاسلامية الأخرى، وكان ذلك راجعاً إلى ما شاع عن تحريم التصوير أو على الأقل كراهيته في الاسلام، ولذا لم يبلغ المصور مرتبة رفيعة بالنسبة لغيره من رجال الفن في العالم الاسلامي أو بالنسبة للمصورين في الأقطار غير الإسلامية ذلك لأنه كان مغضوباً عليه من رجال الدين، كما أن المجتمع نفسه لم يكن حريصاً على المحافظة على إنتاج المصورين، فكم من صور طمست أو شوهت بتحرى الفقهاء، وكم من كتب مصورة نفيسة أحرقت بدافع الدين. وقد أدى هذا إلى اتجاه المصورين المسلمين — في الغالب — إلى الاقبال على رسوم الطبيعة البحتة التي لا تتمثل فيها الرسوم الآدمية أو حتى الرسوم الحيوانية كما هي الحال في صور الفسيفساء في الجامع الأموي بدمشق، وربما ترجع العناية بهذه الصور الطبيعية إلى أن رجال الدين في العصور الوسطى لم يجدوا غضاضة في تصوير ما ليس فيه روح. ومهما يكن من أمر فإن ما وصل إلينا من تصوير سواء كان على الفسيفساء أو كان صوراً مائية مرسومة على

الجص يعتبر قليلاً. فليس لدينا من الصور المائية على الجص سوى الرسوم التي نسخت من صور قصير عمره الذي ينسب إلى الوليد بن عبد الملك (٨٦هـ - ٩٦هـ/٧٠٥م - ٧١٥م) وصورتين عثر عليها سنة ١٩٣٦م بقصر الحير الغربي الذي شيده هشام ابن عبد الملك سنة ٧٢٤م - ٧٤٣م، هذا إلى جانب بعض الصور القليلة التي عثر عليها في الحفائر الأثرية في نيسابور بإيران وهي التي تولتها هيئة متحف المتروبوليتان بين سنة ١٩٣٦-١٩٣٩م وهي تنسب إلى القرن الثاني أو بداية الثالث الهجري. وإلى جانب ما ذكرنا هناك بعض الصور التي كشف عنها في حفريات مدينة سامرا وقام الأستاذ هرتسفلد بدراستها. أما في مصر فقد كشفت الحفائر التي قام بها متحف الفن الاسلامي سنة ١٩٣٢م بجوار حمام أبي السمود عن حمام فاطمي زخرفت بعض حنايا جدرانها بصور مائية على الجص كان قد تطرق بعض التلف إليها.

أما من حيث الصور في المخطوطات فليس لدينا حتى الآن ما يمكن أن نطمئن إلى نسبته إلى الفترة قبل عصر الكابلا بالاتينا.

#### سقف الكابلا بالاتينا (١)

يغطي الكابلا بالاتينا سقف خشبي عليه طبقة من الجص الرقيق رسم عليها بالألوان المائية «الفريسكو» وهذا السقف مقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي:

القسم الرئيسي (الأوسط)

القسم الجانبي الأيمن

القسم الجانبي الأيسر

انظر الرسم التخطيطي لسقف الكنيسة (شكل ٧)

(١) أصدر الملك روجر الثاني عقب تتوجه ملكاً على صقلية سنة (١١٣١م) أمراً بإنشاء كنيسة بالقصر الملكي بالرمو، لتحل محل كنيسة القديسة مريم  
Cappella Maria di - Jerusalem

التي كان Guiscardo قد بناها داخل القصر. وقد بنيت الأجزاء الرئيسية من الكنيسة الجديدة سنة ١١٣٢م وتم تعميدها سنة ١١٤٠م إلا أن أمور الزخرفة بهذه الكنيسة استمرت بعد ذلك مدة طويلة ففي عام ١١٤٣م تمت زخرفة المكان المقدس بها أما أعمال زخرفة السقف فقد استمرت طيلة العصر النورماندي أي حتى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي تقريباً. وذلك لأن سقف الكنيسة كان قد أحرق في ١١٤٨م. عندما أحرق القصر الملكي ثم أعيد ترميمه وزخرفته بناء على أمر الملك روجر الثاني

انظر Guide Di Stefano, Menumenti della Sicilia Normanna Palermo 1955. P. 32 - 34  
وانظر لوحة رقم ٤٣

و يفصل كل قسم من أقسام السقف عن القسم الآخر بجدار عمول على أقواس ، كما يختلف التكوين الزخرفي للقسم الرئيسي عن القسمين الجانبين . فالقسم الرئيسي مكون من شريطين مكونين من مساحات أو مناطق تبلغ العشرين . ويتألف كل شريط من عشر مساحات على شكل نجوم ثمانية تتخذ شكل قبة صغيرة جميلة ويحيط بالعشرين نجمة شريط يتألف من ٢٤ شكلاً مثنئاً ، و يفصل العشرين نجمة عن بعضها ٩ مناطق مربعة . ويستند القسم الرئيسي إلى الجدران المجاورة بواسطة حطات من المقرنصات .

أما القسمان الجانبيان فيشملان مجموعة كبيرة من الأقبية الطولية التي يفصلها عن بعضها فواصل مقوسة تمتد بين جدار القسم الأوسط والحائط الخارجي .

وتنتشر الزخرفة على جميع أجزاء السقف بلا استثناء بجميع عناصرها الآدمية والحيوانية والنباتية والهندسية .

هذا وما هو جدير بالذكر أن هذا السقف قد رسم في فترات مختلفة في بعض أجزائه <sup>(١)</sup> .

لقد عاصر سقف الكابلا باللاتينا سقفان إسلاميان أولهما سقف مسجد قرطبة <sup>(٢)</sup> الذي كان يتميز بزخارفه النباتية أصلاً وبعض الصور بشكل ثانوي وثانيها سقف مسجد القيروان <sup>(٣)</sup> الذي اقتصر زخارفه على العناصر النباتية . أما في الشرق الإسلامي فلم تبق لنا الأيام سقفاً معاصراً مشابهاً لسقف الكابلا باللاتينا . من هذا نخلص إلى أن سقف الكابلا باللاتينا قد انفرد بشخصيته الزخرفية في القرن الثاني عشر الميلادي .

(١) أمر الملك جوفاني سنة ١٤٧٨م بترميم الجزء الأوسط من سقف الكابلا باللاتينا و بدل على ذلك النقش غير التام الذي نجهده على الكونيتش الدائري المحيط بالسقف من أسفله . وفي عام ١٤٨٢م تم ترميم الجزء الأيمن من السقف ، وفي عام ١٤٩٩م تناول الترميم الجزء الأيسر أيضاً ، وفي عام ١٧٩٨م عاد الترميم إلى الجزء الأوسط من السقف راجع Villard, Ugo Monneret, *Le Pitture Musulmane Al Soffito Della Capella Palatina* Palermo, Palermo P., 21

(٢) إن مجموعة الصور التي في مسجد قرطبة لا تمثل سوى دور ثانوي ، أما الزخرفة النباتية المكونة من سفن تخيلي وأوراق نباتية أخرى ، فتمثل الجانب الأساسي و يأتي دور الصور متمماً للزخرفة فقط راجع Villard, U.M. *Le Pitture M., al S. della Capella P., in Palermo P., 24.*

(٣) تقوم زخارف مسجد القيروان أساساً على الأشكال النباتية من سفن تخيلي وأزهار وأوراق نباتية أخرى وليس بالسقف صور مطلقاً . فتمثل الجانب الأساسي و يأتي دور الصور متمماً للزخرفة فقط راجع Villard, U.M., *Le Pitture M., al S., Della Capella P., in Palermo P. 27.* Marçais, Manuel D'art Musulmane Part I Fig., 74, Paris, 1926 Editions August Pecard

## الزخارف الموجودة بسقف الكابلا بالاتينا

قبل أن أتناول عناصر الزخرفة التي تزين الكابلا بالاتينا علينا أن نوضح الصعوبة التي اعترضتنا في دراسة هذه الزخارف فقد سبق أن أشرت إلى أن زخارف هذا السقف قد تعرضت في فترات مختلفة إلى عمليات ترميم تناولت أجزاء من أقسام السقف الثلاثة (القسم الأوسط والقسمين الجانبيين) ولما كنا نسعى إلى إقامة دراستنا على كل ما هو أصيل وثابتة نسبته إلى العصر النورماندي كان واجباً علي أن أسعى جاهداً في إجراء عملية فصل ما هو أصيل عما هو موجد من هذه الزخارف المنتشرة في سائر السقف حتى أقيم عليه دراستي . وقد اعترضني في هذا السبيل صعوبات عديدة منها أن التصوير لا يكفي لإظهار المجدد مما هو قديم لا سيما التصوير غير الملون ومنها ضرورة الرؤية البصرية لهذه الزخارف على الطبيعة في هذا السقف الذي انتشرت فيه الآلاف من المناظر والصور رغم صغرها ومنها ضرورة اللجوء إلى تحليل أصباغ كل صورة من هذه الصور تحليلاً كيميائياً للوصول إلى ما هو قديم وما هو موجد ولما كانت هذه الصعوبات لا يمكنني التغلب عليها ، فقد لجأت إلى أسلوب آخر في دراسة هذه الزخارف لأميز به بين ما هو قديم وما هو موجد ، ذلك أنني استعرضت جميع اللوحات التي جمعها لنا الأستاذ فيلارد في كتابه «التصوير الاسلامي على سقف الكابلا بالاتينا» وهي تمثل الغالبية العظمى لما على السقف من زخارف كما أنها تتميز عن غيرها من صور السقف التي أوردها لنا العلماء الذين قاموا بدراسة هذا السقف من قبل مثل الأستاذ ترزي ، بأنها أمينة صادقة تمثل الحقيقة الراهنة دون أن تعبت بها يد الفنانين بالرتوش التي يضيفونها إلى الصور لتبدو جميلة ، كما أن الأستاذ «فيلارد» قد استعان في جميع مجموعته بأعمال جمعية علمية ترأسها الأستاذ الأمر يكي Charles Rufus اتخذت مقرأ لها بجوار السفارة الأمريكية بروما .

مكونة من نخبة ممتازة من أساتذة بعض الجامعات والمعاهد الأمريكية نذكر منها : (١)

Princeton University, Princeton, N.J., New York University Institute of Fine Arts,  
New York University of Chicago, Chicago, Illinois.

استعرضت هذه المجموعة الكبيرة من اللوحات والصور، واستبعدت منها كل ما لا يتفق مع ما يشيع في بقية الصور من خصائص ومميزات مشتركة مراعيًا أساساً هاماً هو وضوح الصلة بين صور سقف الكابلا بالاتينا والتصوير الاسلامي المعاصر على المواد المختلفة من حصص وخزف. أما الصور التي لا تتفق مع هذا الأساس فقد استبعدتها، وهي في كثير من الحالات تتضح بسهولة في الرسوم الآدمية حيث نجد مثلاً البعد عن الوجه القمري الشائع في غالبية الصور الآدمية في السقف وكذا طريقة رسم الأنف الاوربية حيث نجد العناية بتدبيه وتحسيمه.

وقد أقمت دراستي على هذه المجموعة التي تميزت بما أشرت إليه توخياً للوصول إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها. والآن لنبدأ في دراسة أنواع هذه الزخارف. تنوعت عناصر الزخرفة في سقف الكابلا بالاتينا فن أشكال هندسية إلى عناصر حيوانية وعناصر آدمية ومناظر مختلفة تعددت موضوعاتها. وستعرض لأنواع الزخرفة المختلفة محاولين التعرف على ما يشابهها خارج صقلية من التحف المعاصرة.

### الأشكال الهندسية:

حفلت زخارف السقف بمجموعة كبيرة من الزخارف الهندسية التي استغلت في التوزيع الزخرفي العام للسقف فضلاً عن الاستفادة منها في تشكيل إطارات للأشكال المختلفة التي غص بها السقف.

ومن هذه الأشكال الهندسية، النجمة الثمانية وقد سبق لنا الكلام عنها عند تحليلنا لزخارف الفنون في الباب الثاني حيث بينّا أنها كانت شائعة في العالم الإسلامي المعاصر فضلاً عن استعمالها في الفن البيزنطي، وقد استعملها الفنان هنا في زخرفة القسم الرئيسي من السقف (انظر الرسم التخطيطي لسقف الكابلا بالاتينا لوحة شكل ٧)

كما استخدم الفنان الصقلي الشكل المربع والمثلث في زخارف القسم الرئيسي أيضاً. واستعمال هذين الشكلين في الزخرفة أمر طبيعي يقتضيه حسن التوزيع العام في السقف.

والى جانب هذه الأشكال نجد المناطق ذات العقود نصف الدائرية وقد سبق أن  
بينّا أن هذه الطريقة في الزخرفة كانت موجودة في الفن البيزنطي كما كانت موجودة في  
زخارف الجامع الكبير بتلمسان (القرن ١٢م) وهو معاصر للكابلا بالأتينا.  
كما نجد مجموعة كبيرة من الأشكال الهندسية أرى أنها لا يمكن نسبتها لفن معين  
فهي شائعة في الفنون المختلفة كالأشكال الدائرية والمصلبة والمستطيلة وأنصاف الدوائر  
والحنايا التي اقتضتها المقرنصات، ونجد أيضاً مستطيلات يعلوها عقود على شكل .


وهذا العقد وجدنا شبيهاً له في تونس .



كما نجد الشكل .

إلى غير ذلك من الأشكال الهندسية العديدة والتي في استطاعة الفنان أن يتكرر منها  
الكثير.

## الصُّورُ وَالْمَنَاطِرُ الْحَيَوَانِيَّةُ

استخدم الفنان في زخرفة سقف الكابلا بالأتينا مجموعة من العناصر الحيوانية منها  
البط (١) الذي رسمه يمثل الحقيقة وفي منقاره ورقة نباتية على الطريقة المنتشرة في  
زخارف الخزف الفاطمي (٢) ونلاحظ أن رقبة الطائر الصقلي لم تحط بالشريط الذي  
يشيع في زخارف الطيور على هذا الخزف (٣) ، ومنها النسر الذي رسمه الفنان بأسلوب  
يمثل الطبيعة تقريباً وفي منقاره عنصر نباتي على شكل  (٤) ولم يزخرف  
رقبته أيضاً بالشريط ، ومنها الديك الرومي (٥) وقد رسمه الفنان دون أن يكثر منه ، أما

(١) Villard., Le Pitt., PL., 84

(٢) La Ceramique Egyptienne de L'epoque M. Fs, 34, 39 Bale. 1922

وانظر كذلك الدكتور زكي محمد حسن — كنوز الفاطميين لوحات ٢٢، ٢٤ .

(٣) La Cer. Egyptienne., PL., 34

(٤) أرى أن هذا العنصر تطور للورقة الثلاثية التي كان يرسمها الفنان الفاطمي في منقار الطير على الخزف ، وهذا  
يدل على مدى حرص الفنان الصقلي على إبراز شخصيته ، فلا يكتفي بالاتباس . وانظر لوحات ٤٥، ٤٦

(٥) انظر لوحة ٤٧



طريقة رسمه فقد جاءت على منوال البط والنسر أي بعنصر نباتي في المنقار وبدون شريط حول الرقبة، ومنها أيضاً الطاووس<sup>(١)</sup> وقد أحبه الفنان فأكثر من استعماله في مواضع كثيرة من السقف ورسمه بطريقة قريية من الطبيعة، وقد جاء رسم الطاووس أحياناً بشكل مواجه<sup>(٢)</sup>، وأحياناً بشكل جانبي وذيله مرتفع على شكل نصف دائرة<sup>(٣)</sup> فن أين استقى الفنان الصقلي شكل الطاووس؟ .. نعرف أن الطاووس كان محبوباً لدى المسلمين فقد كان في حدائق قصر الخليفة المطيع سنة ٣٣٤هـ - سنة ٣٦٣هـ / سنة ٩٤٦ - سنة ٩٧٤م قصر يسمى «دار الطاووس» نسبة لزخارف الطاووس التي كانت تزينه<sup>(٤)</sup>، كما أن العالم البيزنطي بعد الاسلام عرف رسم الطاووس المواجه كالذي نراه في سقف الكابلا بالأتينا حيث نجد طاووساً مرسوماً بطريقة مواجهة في غطوط الفاتيكان اليوناني رقم ٣٥٤ المؤرخ بسنة ٩٤٨م/٩٤٩م<sup>(٥)</sup>. أما الطاووس المرسوم بشكل جانبي وذيله مرتفع على شكل نصف دائرة تقريباً فكان منتشرأ في مصر الفاطمية انتشاراً عظيماً حيث نجده على الخزف وفي زخارف شبايك القلل<sup>(٦)</sup>، وأغلب الظن أن مصر الفاطمية كانت المصدر الذي نقل عند الفنان رسم الطاووس في زخارف الكابلا بالأتينا حيث التشابه الكبير بين رسمه في البلدين.

وإلى جانب ما ذكرنا من عناصر حيوانية استعمل الفنان الصقلي في زخارفه الأسد والفهر والغزال والأرنب. وهذه كلها عناصر حفلت بها الزخارف الفاطمية المعاصرة بمصر<sup>(٧)</sup>.

(١) انظر لوحة ٤٨

(٢) انظر لوحة ٤٨

(٣) Villard, Le Pitt., PL, 6 وانظر لوحة ٤٩

Villard, Le Pitt., P., 35

(٤)

Ibid., P., 35

(٥)

(٦) الدكتور زكي محمد حسن - كنوز الفاطميين - لوحة ٣٦.

(٧) راجع صورة هذه الحيوانات في كتالوج الخزف المصري بمتحف الفن الاسلامي.

واستخدم الفنان كذلك صورة الأسد في مواضع كثيرة من السقف وبأشكال متنوعة فنجد مثلاً صورة الأسد وهو يصارع ثعباناً (١). كما نجد صورة أخرى له وهو جاث يعطينا وجهه (٢) وثلاثة لأسدين لها رأس واحدة (٣)، وقد استعمل الأسد كعنصر زخرفي في الفن الفاطمي كثيراً مما يرجح اقتباس الفنان الصقلي لصورة هذا الحيوان من مصر الفاطمية خاصة وأن الطريقة التي رسم بها هذا الحيوان تكاد تكون متطابقة في مصر الفاطمية وصقلية النورماندية (٤).

واستخدم الفنان أيضاً صورة النسر في زخرفة السقف كثيراً فنجد مثلاً نسراً يمسك بجيوان آخر تارة يكون غزالاً وتارة أخرى أرنباً (٥) أو ديكاً هتدياً ضخماً (٦). كما نجد النسر أيضاً وهو يضغط بمخالبه على حيوانين (٧)، وهذه المناظر جميعها تقريباً مستعملة في الزخارف الفاطمية المعاصرة بمصر (٨).

ونلاحظ في رسوم السقف متعددة حيوانات تهاجم بعضها بعضاً فنجد مثلاً السنوري أو الأسد أو الثمريهاجم حيواناً آخر (٩)، وهذا المنظر يذكرنا بمنظر الأسد الذي يفترس جلاً على عباءة التتويج التي سبقت الإشارة إليها. ونجد هذه المناظر نفسها شائعة في زخارف مصر الفاطمية لا سيما على الأخشاب (١٠). ومن الصور الطريفة التي استعملها الفنان هنا منظر لطائر ين يطعم أحدهما الآخر داخل العش.

(١) انظر لوحة رقم ٥٠.

(٢) انظر لوحتي ٥٥، ٥٤.

(٣) انظر لوحة رقم ٥٦.

(٤) انظر Pauty Les Bois Sculptés Jusqu'à L'époque Ayy, PL. XXXI, I, XIXI

(٥) Villaro Le Pitture, PL., 161 وانظر لوحة رقم ٥٩

(٦) انظر لوحة رقم ٥٣.

(٧) Terzi La Cappella, Tav., XLI وانظر لوحة رقم ٥٢

(٨) كتالوج الخزف المصري بمتحف الفن الإسلامي لوحة ٣٨.

(٩) Terzi., Tav., XIVII - A.

Pauty Bois Sc., D'Eglises (E.F.) PL. I.

(١٠) انظر زخارف حجاب كنيسة الست بربارا في

ومما هو جدير بالذكر أن العناصر الحيوانية على سقف الكابلا بالاتينا جاءت قريبة من تمثيل الطبيعة مليئة بالحياة والحركة وهذا يربطها بالعناصر الحيوانية في كل من مصر الفاطمية والدولة السلجوقية حيث كان الاتجاه آنذاك عند الفنانين أن يرسموا الحيوانات قريبة من الطبيعة (سنعرض لهذا بالتفصيل في الباب الرابع).

## الصُّورُ وَالْمَنَاطِرُ الْآدَمِيَّةُ

إذا كان الفنان قد استغل العناصر الحيوانية التي ذكرناها في زخرفته لسقف الكابلا بالاتينا فإنه استغل أيضاً الأشكال الآدمية في مواضع مختلفة منه. لقد حفلت زخارف السقف بمجموعة كبيرة من الصور الآدمية بعضها نصفي<sup>(١)</sup>، وبعضها كامل ومن أبرز الموضوعات المتصلة بالصور الآدمية مناظر الشراب.

فهناك رجل يتأهب للشرب وهو يحمل كأساً يمينه أمام صدره ويجلس تارة متربعا على الطريقة الشرقية<sup>(٢)</sup>. وتارة يجلس على مقعد على الطريقة الأوربية<sup>(٣)</sup>. كما نجده أحياناً يرفع الكأس بيساره إلى قرب فمه<sup>(٤)</sup>، وأحياناً أخرى يشرب من فم الاناء الذي يحمله<sup>(٥)</sup> كما وجدنا شخصاً يحمل بيديه كأسين على هيئة احتفالية<sup>(٦)</sup>.

وهناك صورة سيدة في هودج على جبل<sup>(٧)</sup>، وقد رسم هذا الهودج على شكل مربع مغطى بخيمة. ونجد شبيهاً لهذا المنظر في عاج القسطنطينية الموجود بمتحف الفن الاسلامي<sup>(٨)</sup> وعلى الألواح الخشبية التي عثر عليها في بيمارستان قلاوون والموجودة حالياً بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة<sup>(٩)</sup>.

---

Villard., Le Pitture, Pls, 191, 192

(١)

وانظر اللوحة رقم ٥٧ — وهذا تأثير بيزنطي سيأتي الكلام عنه فيما بعد (الباب الرابع)

Ibid, Pls, 181, 182

(٢)

(٣) انظر لوحة ٦١

(٤) انظر لوحتي ٥٨، ٥٩

(٥)

Villard Le P., PL, 182

(٦) انظر لوحة رقم ٦٠

(٧) انظر لوحة رقم ٤٩

(٨) هذه القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٥٠٢٤، وهي أيضاً منشورة ضمن مجموعة قطع أخرى عاجية عند

الدكتور زكي محمد حسن — كنوز الفاطميين لوحة ٥٦ — القاهرة سنة ١٩٣٧.

(٩) انظر كتاب الحشيش المحفور حتى العصر الأيوبي بالمتحف الاسلامي، لوحات XLVI & XLVII بالقاهرة.

وصورة أخرى لسيدة في هودج على جل يسير خلف جل يركبه رجل عاري الجسد<sup>(١)</sup>، ولعل هذا المنظر وضع لمجرد المرح.

وهناك منظر يمثل رجلاً، يرتدي ثوباً مزخرفاً بفروع نباتية مورقة، و يضع شيئاً في فمه، وهو يجلس أمام مائدة لها أرجل منتهية بكرات، وعلى المائدة نجد مفراً يغطيها ويتدلى على جوانبها. أما جلسة الرجل فهي على الطريقة الغربية<sup>(٢)</sup>، يدل على ذلك ظهور رجليه تحت المائدة، إلا أن المصور لم يوفق في رسم الساق اليمنى فقد أبرز الركبة فوق مستوى المائدة، كما نرى على جانبي هذا الرجل قد وقف خادمان و يضع الذي على يمين السيد وعاء لعله «صينية» على المائدة بينما يرفع الآخر الكأس بيمينه ويحمل سمكة بيساره.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن التكوين العام لهذا المنظر ليس شرقياً فالسيد يجلس جلسة غربية وأمامه مائدة لم تكن مستعملة آنذاك في الشرق الإسلامي الذي كان يستعمل «صينية» كبيرة من النحاس توضع عليها الأطعمة<sup>(٣)</sup> وتوضع الصينية نفسها فوق كرسي منخفض، ونرى أن هذه الصورة مستوحاة من حياة الترمانيين بالجزيرة.

وهناك منظر لرجلين عربيين يلعبان الشطرنج<sup>(٤)</sup> وهما مععمان ويجلسان تحت خيمة مفتوحة وهما يحملقان في بعضهما وقد جلسا على الأرض حول اللعبة وخلفهما زهرية موضوعة على حامل، ويخرج من الزهرية شجرة صغيرة بها ثلاث ورفات.

ومن مناظر هذا السقف صورة واجهة أحد المنازل وفيها ثلاثة أبواب مغلقة مزخرفة بدوائر، ونجد في أعلى هذا المنزل ثلاثة أبراج، بكل منها نافذة كبيرة. ونلاحظ في اثنتين من هذه النوافذ شكل امرأة بكل منها تطل إلى الخارج، أما النافذة الثالثة فطلاؤها غير واضح<sup>(٥)</sup>.

Villard, Le Pitture PL., 26

(١)

(٢) انظر لوحة رقم ٦١

Villard, Le Pitture, P. 42

(٣)

Villard, Le Pitture, PL. 227

(٤)

(٥) انظر لوحة رقم ٦٤

وهناك صورة فيها رجل يسحب الحبل المربوط في الجرة، بينما نجد رجلاً آخر يرفع من جانبه هذه الجرة و يفرغ ما فيها من ماء في دورق (١) .

ونجد منظر عقد يضم تحته صورة عازفين حول نافورة تصب مياهها من رأس أسد، و ينزل الماء بالتدريج على درج ينتهي إلى فسقية (٢) كما نلاحظ أن بكوشتي العقد نافذتين تطل من كل منها سيدة. ونجد لهذا المنظر شبيها بصفة عامة في شكل النافورة بقصر العزيزة بالرمو موجودة بقاياها للآن (٣) .

وقد رسم انفنان أيضاً سيدة داخل هودج، تبدو عليه مظاهر الأبهة ويحمل هذا الهودج فيل، جلس سائقه على رقبته (٤) ونرى أن هذا المنظر استقاه الفنان الصقلي من مصر الفاطمية التي استخدم فيها الفيل خلال هذه الفترة في زخرفة الخزف (٥) وشبابيك القلل (٦) بشكل يتفق وطريقة رسمه هنا. نقول هذا على الرغم من وجود صورة الفيل في أمثلة نادرة في الفن الايطالي حيث نجده في كاتدرائية Aversa (٧) من القرن التاسع الميلادي كما نجده في كاتدرائية Fore Claudis (٨) من القرن الحادي عشر، وفي الفسيفساء الموجودة في جزر Tremiti (٩) فانه من السهل أن نؤكد أن أسلوب التصوير في الكابلا بالأتينا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمصر الفاطمية.

والى جانب ما ذكرنا نجد بالسقف صوراً أخرى لمحاربين على الإبل (١٠) ، وفارسين يتبارزان (١١) وفارساً يركب حصاناً وهو قادم من الصيد وراءه تابع يمشي على قدميه

(١) انظر لوحة رقم ٦٢

(٢) انظر لوحة رقم ٦٣ والأدوات الموسيقية شكل ٤ ب

(٣) شاهدت ذلك بنفسى عند زيارتي لهذا القصر بالرمو — انظر: Stefano. M. Della S.N. Tav. 158

(٤) انظر لوحة رقم ٦٥

(٥) انظر — الدكتور زكي محمد حسن — كنوز الفاطميين — اللوحة رقم ٢٥ ط. سنة ١٩٣٧. وهي عبارة عن

سلطان من الخزف ذي بريق معدني يتوسطها رسم لفيل — مجموعة علي باشا إبراهيم.

(٦) انظر المصدر السابق — لوحة رقم ٣٧ شبابيك قلل عفوطة بمتحف الفن الاسلامي.

(٧) Villard, Le Pitture P. 42

Ibid. P. 42

Ibid. P. 42

Ibid. PL. 250

(١١) انظر لوحة رقم ٦٦.

حاملاً على كتفيه الصيد. كما نرى دُبا واقفاً وقد وضع رجله الأماميتين على الحصان (١).  
ونجد أيضاً منظرًا لفارسين متجهين لاصابة أسدين ملقيين على الجزء الخلفي من فرسهما (٢).  
وصورة أخرى تمثل فارساً يضرب دُبا وهو على حصانه (٣).

ونجد أيضاً صوراً للرقص تنتشر على السقف من مكان لآخر معبرة عن رقصات مختلفة أهمها رقصة الدورق (٤) ورقصة الطرحة (٥). ومناظر الرقص على هذا السقف تبدو متطورة تطوراً كبيراً عن مناظر الرقص الموجودة على جص سامرا (٦)، وبمقارنة بسيطة بين مناظر الرقص على كل (انظر اللوحات رقم ٦٨، ٦٩، ٧٠) يمكننا القول بأن الرقص في صور سقف الكابلا بالاتينا قد تطور تطوراً كبيراً عنه في صور سامرا حيث نجد أن جسم الراقصة صار يرقص جميعه بعد أن كان في سامرا لا يتحرك منه سوى اليدين وإحدى الرجلين كما صارت الراقصة تحاول إبراز فئاتن جسمها جميعه ويبدو هذا واضحاً في حركات الصدر والبطن والأفخاذ فضلاً عن تزيين الوجه بالخال — على الجبهة — بين الحاجبين — وعلى الخد أيضاً، في حين كانت حركات جسم الراقصة جامدة في سامرا، كما نلاحظ أن الفنان قد أفلح في إخراج صورة الراقصة في الكابلا بالاتينا وكأنها مجسمة تماماً بحيث يحس الرائي بأن جسماً حياً يرقص أمامه واستعان للوصول إلى هذا التجسيم بواسطة الألوان وتدرجها على الملابس في حين جعل خلفية الصورة داكنة لتساعده على إبراز غرضه. ونلاحظ أيضاً أن الفنان قد رسم «الطرحة» التي تستعملها الراقصة في سقف الكابلا بالاتينا، بحيث تعبر عن الحالة النفسية عندها أثناء الرقص، كما أفلح في التعبير عن الحركة المطلوبة في الرقص بواسطة اليدين والرجلين في حين نجد هذا يكاد يكون معدوماً في حركات الرقص على جص سامرا. ونلاحظ أيضاً تطوراً كبيراً في وسائل الزينة عند الراقصة في سقف

(١) انظر لوحة رقم ٦٧.

(٢)

(٣)

(٤) انظر لوحة رقم ٦٩.

(٥) انظر لوحة رقم ٦٨.

(٦) انظر لوحة رقم ٦٩.

الكابلا باللاتينا فقد اعتمدت في ذلك على ابراز مفاتن الجسم الحي مع التأني في تزيين الوجه بالخال بينما اعتمدت الراقصة في سامرا على التزيين بواسطة صفائر طويلة متدلية امام الصدر والبطن . وملاحظة أخرى ، يهنا الإشارة إليها هنا أن الفنان الصقلي احترم النسب في رسم أجزاء جسم الراقصة مما يدل على دراسة طيبة عنده ، أما فنان سامرا فلم يكن قد وصل بعد إلى هذا المستوى ، وبالتالي لم يحترم توزيع النسب في رسم الأشخاص ، ومقارنة بسيطة بين فخذ الراقصة في كل من سامرا وصقلية تبين لنا ذلك بوضوح . كما نلاحظ تطوراً آخر في زخرفة ثياب الرقص بين سامرا وصقلية فيينا نجدها في سامرا فضفاضة وتعتمد على أشكال شبه دائرية وأشكال أخرى طويلة نجد الفنان في صقلية قد استعان بالخطوط المتموجة والدوائر مستعملاً كل نوع في مكانه بقصد التعبير عن حركة الرقص (انظر الدوائر) على صدر الراقصة وبطنها لوحة رقم (٧٠) .

وهناك صورة رجل يحمل برميلاً<sup>(١)</sup> أو يحمل على أكتافه غزالة أو عنزة<sup>(٢)</sup> وهذه المناظر نجد لها شبيهاً في زخارف الخزف الفاطمي بمصر<sup>(٣)</sup> . وصورة أخرى لرجل يحمل طاووساً بين يديه<sup>(٤)</sup> وهي طريقة في حمل الطيور الكبيرة .

وصورة فارس يمسك بإحدى يديه صقراً<sup>(٥)</sup> ، وقد استعمل الفنان هذا المنظر لزخرفة السقف ، وهو أسلوب كان منتشراً في الفن الاسلامي منذ القرن العاشر الميلادي وما بعده<sup>(٦)</sup> .

يمكننا بعد استعراض الأشكال والصور الآدمية التي رسمت في سقف الكابلا باللاتينا القول بأن معظمها كان يمثل أعمال الحياة العادية في المجتمع الصقلي النورماندي ولا سيما صورة الأكل على الطريقة الافرنجية أو نظرة النساء من النوافذ أو العزف بجوار النافورة فهذه مناظر ليست مألوفة في العالم الاسلامي في تلك الفترة .

(١) انظر لوحة رقم ٧٤ .

(٢) انظر لوحة رقم ٧٢ .

(٣) انظر زكي محمد حسن - فنون الاسلام - شكل ٢٤٩ - القاهرة سنة ١٩٤٨ .

(٤) انظر لوحة رقم ٧٣ .

(٥) انظر لوحة رقم ٧١ .

(٦) Villard, Le Pitt., P. 40 وانظر كتالوج الخزف المصري Pauty. Bois S. D'eglises, PL., II. يحتف الفن الاسلامي لوحة رقم ٥٣ ، وانظر كذلك :

## المنَاطِرُ الخِرافِيَّة

والى جانب ما سبق من صور حيوانية وآدمية نلاحظ أن الفنان قد استخدم في زخرفة السقف أيضاً أشكالاً خرافية منها الجريفون (١) وقد استغله الفنان كثيراً في زخرفة السقف. وهذا الشكل الخرافي كان مألوفاً في مصر الفاطمية (٢). ومنها أبوالهول (٣) الذي رسمه الفنان الصقلي بجسم أسد ورأس امرأة. وهذا الشكل استقاه أيضاً الفنان الصقلي من مصر الفاطمية حيث نجده شائعاً في زخارف الخشب المعاصرة (٤).

وقد رسم الفنان أيضاً صورة تشمل امرأتين، الجزء الأسفل لكل منهما على شكل ذيل سمكة ملوي (٥) والمنظر يدل على عراك بينهما فهما يمسكان بعضهما باليدين والشعر. وهذا المنظر أصله يوناني نجده في مخطوط Stadtbibliothek المحفوظ في Berna برقم ٣٢٨ (٦)، كما نجد المرأة ذات الذيل السمكي في الفن البيزنطي على لوحة من العاج (حوالي سنة ٤٥٠ م) محفوظة بمتحف Sens (٧) بفرنسا.

كما رسم الفنان عصقوراً برأس امرأة (٨) واستغل هذه الصورة في مواضع كثيرة من السقف. ونجد هذا الشكل منتشرأ في زخارف الحزف الفاطمي (٩).

ونجد بالسقف أيضاً صورة لحيوان له أربع أرجل ورأس صقر وجناحان زخرفيان (١٠)، وصورة لحيوان له أربع أرجل ورأس صقير كبه رجل.

---

Villard, Le P., Pl., 156.

(١)

(٢) الدكتور زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، لوحة رقم ٥٨.

Villard, Le P., Pl., 8.

(٣)

(٤) انظر كتالوج الخشب القبطي المحفور، مطبوعات متحف الفن الاسلامي لوحة رقم ٢٢.

(٥) انظر لوحة رقم ٧٥.

Villard, Le Pitt., P. 44

(٦)

Hayford Peirce et Royal Tyler, L'art Byzantin, Tome I Fig., 121

(٧)

Terzi, La Cappella, Tav., LIX.

(٨)

وانظر لوحة ٧٦.

(٩) كتالوج الحزف المصري بمتحف الفن الاسلامي لوحة ٤٣.

(١٠) انظر لوحة رقم ٧٦.



استغل فنان صقلية هذا الشكل الخرافي في زخرفة السقف وربما قصد به التعبير عن سيطرة الانسان على الحيوان والطير وذلك بأسلوب تعبيرى تضمن جلوسه فوق هذا الحيوان ووضعه إحدى رجليه حول الرقبة الطويلة فظهرت بذلك رجلا الراكب، وأغلب الظن أنها صورة خيالية من نسج خيال الفنان الصقلي.

وصورة أخرى لرجل يمتطي أسداً ويرفع يمينه آلة غربية كما لو كانت سكناً أو منشاراً<sup>(١)</sup>، وربما يكون الفنان قد ابتدع هذا المنظر تعبيراً عن قدرة الانسان على أن يسيطر على أقوى شيء عن طريق العقل.

ونجد صورة لفارس يطعن التنين Dragan بحربة طويلة<sup>(٢)</sup> وقد كرر الفنان هذا المنظر ثلاث مرات في السقف، وهو منظر يذكرنا بقصة San Giorgio الذي قاتل التنين بالقرب من بيروت، كما يذكرنا بقصص أخرى مسيحية، إلا أن المسلمين قد عرفوا أيضاً الكثير عن قتلة التنين، فقد ورد في الشهامة كثير من قصص قتلة التنين، كما نذكر بهرام جور قاتل التنين المشهور<sup>(٣)</sup>.

كما نجد صورة لرجل يضغط على رقبتى أسدين مواجهين له<sup>(٤)</sup> وأظن أن هذا المنظر من مخيلة الفنان الصقلي تعبيراً عن قوة الانسان العقلية.

وصورة لرجل برأس كبير وجسم صغير جداً يمسك في يده صليباً<sup>(٥)</sup> وصورة لعربة يجرها حصانان في اتجاه متعارض، وفي هذه الصورة نرى منظر العربة والحصانين المتعارضين، ولا نرى جسم السائق ولا رأسه بينما نجد فوق العربة رأساً آدمية ذات جناحين كبيرين مفتوحين.

وصورة أخرى لعربة يجرها حصانان متضادان في الاتجاه. ولكن السائق في هذه المرة تظهر رأسه وجسمه وتحمل سوطاً بيده اليمنى، كما نرى رأس اثني محاطة بهالة<sup>(٦)</sup>

Villard, PL., 42, 55

(١)

(٢) انظر لوحة رقم ٧٨، ٧٧

Ibid., P., 43

(٣)

(٤) انظر لوحة رقم ٧٩.

Villard, Le, Pitt. PL. 239

(٥)

Villard. PL. 238

(٦)

وفما يتعلق بالصورتين الأخيرتين يحتمل أن يكون الفنان الصقلي قد نقل فكرتهما عن الشكل المحفور على قاعدة تمثال Porphyries الفائر في سباق العربات في Bizenzo وهو تمثال بيزنطي أو نقلها من زخرفة قطعة قماش بيزنطية<sup>(١)</sup> ، أما بالنسبة للفن الاسلامي فلا نجد مثل هاتين الصورتين فيه .

ونجد أيضاً صورة لنسر يقبض بمخالبه على حيوانين يشبهان نعجتين وعلى صدر النسر رسم الفنان منظر شخص ، كما رسم في الجزء الأعلى من جناحي النسر صورة رأسين لامرأة داخل دائرة على شكل «ميدالية»<sup>(٢)</sup> وهذا المنظر له أصل قديم في الغرب ، ثم انتقل إلى آسيا عن طريق التأثيرات الهيلينية<sup>(٣)</sup> ، كما نجد في الفن الاسلامي صور النسر أو الصقر وهو يقبض بمخالبه على حيوانين أحياناً ، وأحياناً أخرى كان يرسم النسر دون أن يقبض على شيء ، وهذا ما نراه على الخزف الفاطمي بعصر<sup>(٤)</sup> .

ونرى لذلك أن فنان الكابلا بالاتينا ربما نقل هذه الصورة عن مصر الفاطمية أو عن الفن البيزنطي حيث استعمل منظر النسر على الأقمشة البيزنطية أيضاً .

ونخلص من هذا الاستعراض لعناصر الزخرفة وموضوعاتها في سقف الكابلا بالاتينا إلى ما يأتي :

(أ) أن غالبية موضوعات هذه الصور مستوحاة من مصر الفاطمية ، فقد وجدنا كثيراً من مناظر سقف الكابلا بالاتينا مقتبساً من الزخارف التي على الخشب أو العاج أو الأقمشة الفاطمية .

(ب) أن بعض موضوعات الصور القليلة في الكابلا بالاتينا ليست إسلامية الأصل حيث لا نجد لها شبيهاً في العالم الاسلامي خلال الفترة المعاصرة لزخرفة السقف ، مما يدل على أن الفنان الصقلي كان يقتبس لزخارفه من العالم الاسلامي وغيره لا سيما الدولة البيزنطية .

---

Villard, Le, Pitture, P. 46

(١)

Villard, Le Pitt. Pls. 53, 55, 245

(٢)

Ibid, P. 46

(٣)

La Ceramique Egyptienne de L'epoque Musulmane, Pl., 39

(٤)

جـ . أن الفنان الصقلي قد استقى لمناظره في السقف كثيراً مما في الحياة اليومية بالجزيرة مثل طريقة الأكل الافرنجية (على المائدة) ، ومنظر النساء اللاتي يطلن من النوافذ الخارجية للمنازل ، أو العزف حول النافورة .  
أما وقد درسنا الموضوعات الزخرفية التي شاعت في سقف الكابلا بلاتينا وناقشنا مصادر اشتقاقها يحسن بنا اتماماً لإبراز الصورة الفنية أن نتناول بالبحث أسلوب الرسم الذي تمت به عناصر هذه الزخرفة .

## أُسْلُوبُ الرَّسْمِ

حرص الفنان في زخرفة سقف الكابلا بالاتينا على وضع كل صورة أو منظر داخل إطار تعددت أشكاله فن مستطيل إلى دائرة إلى شكل مستطيل مقبى ، إلى غير ذلك من أشكال الإطارات التي يمكن التعرف عليها من استعراض مجموعة اللوحات السابق الإشارة إليها . وكان يرسم هذا الإطار بحيث تتخلله دوائر أو أشكال مستطيلة بيضاء مشقوبة الوسط ، كما استغلت الكتابة الكوفية أحياناً في الإطارات كعنصر زخرفي لا سيما حول مجموعة كبيرة من الصور . أما خلفية الصور فقد عنى بها الفنان أيضاً فزينا بأساليب مختلفة منها رسم بعض الأواني معلقة في الهواء (١) أو رسم ستائر مفتوحة ومعلقة على جانبي الشكل الرئيسي في الصورة (٢) ، وهو أسلوب بيزنطي لماء فراغ الصورة (٣) كما رسم الفنان أحياناً نخلة أو شجرة تمثل الحياة الساسانية في وسط موضوع الصورة لخلق التماثل (٤) وإلى جانب ما ذكرنا كان الفنان يرسم أحياناً فروعاً نباتية تخرج منها أوراق تأخذ شكل حلزونات (٥) . وقد لجأ الفنان إلى مثل هذه الأساليب — في رأيي — لظهور العمق في الصورة ، وقد نجح فعلاً نجاحاً ملموساً في الوصول إلى غايته .

(١) انظر اللوحات ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠

(٢) انظر اللوحة رقم ٨١ .

(٣) Hayford Peirce et Royal Tyler, L'art Byzantin, Fig., 125 Paris 1932.

(٤)

(٥) انظر لوحة ٨٢

(٥) انظر لوحة ٥٦

أما من حيث رسم الصور الآدمية فقد رسم الفنان الوجه قريبا، وزينه بالنسبة للمرأة بسلافة ملتوية أمام الاذن (١) مهملاً الصفائره ورسم الوجه كبيراً والقدم صغيراً بشكل يلفت النظر في كثير من الأحيان (٢) متأثراً في ذلك بزميله الفاطمي في مصر كما رسم الوجه في كثير من المناظر على هيئة ثلاثة أرباع، وفي بعض المناظر مواجهها، وميز الوجه بصفة عامة بكبر العيون.

أما من حيث رسم أغطية الرأس والملابس وزخارفها، فلم يحرص الفنان على تغطية جميع الرؤوس فترك بعضها عارياً. أما الرؤوس التي غطاها فقد ابتكرها في معظم الأحيان رسوماً تميز بها، وقد جمعت بعض هذه الأغطية في شكل ٤؛ وهي لعمام وطواق ولفافات (طرح) وقبعات وتيجان. كما اختار الفنان للأشخاص ملابس مختلفة، فمنها ملابس العمل حيث يلبس الرجل قيصاً يطول إلى ما تحت الركبة، وتحت سروال ضيق (٣) أما المرأة فتلبس قيصاً يفيض حتى القدمين وتحت السروال الضيق (٤) ومن الملابس أيضاً ملابس الرقص التي تمتاز بالطول والشفافية والكرانيش. وهناك نوع ثالث من هذه الملابس يشبه الجلباب الريفي في مصر حالياً (٥)، وإلى جانب ما ذكرنا من أنواع الملابس نجد لباساً يشبه لباس رجال الدين المسيحيين. (وسنعرض للملابس بالمقارنة في الباب الرابع). أما زخرفة الأثواب في صور السقف فقد تنوعت أيضاً حيث نجد زخرفة قوامها دوائر حلزونية مناسبة (٦)، وأخرى قوامها فروع نباتية تدور وبادخلها أوراق غنب ثلاثية أو فروع نباتية تخرج منها أوراق (٧)، ونجد كذلك الزخرفة بواسطة خطوط تنساب من مركز واحد (٨)، كما نجد أشطرة تنساب من أعلى الثوب إلى أسفله (٩). كما رسم الفنان حزاماً أسفل البطن تنزل منه

(١) انظر لوحة رقم ٦٨ وكذا اللوحة ٨٢، ٧٠.

(٢) انظر لوحة رقم ٦٨ وكذا اللوحة ٧٠.

(٣) انظر اللوحة رقم ٧٣.

(٤) انظر اللوحة رقم ٨٥، ٨٢.

(٥) انظر اللوحة رقم ٥٨.

(٦) انظر اللوحة رقم ٧٠.

(٧) انظر لوحة رقم ٦١.

(٨) انظر لوحة رقم ٦٨ وهذا أسلوب بيزنطي وجدناه على الملابس البيزنطية انظر: Hayford Pierce R.T., L'art

Byz. Tome I Figs. 130, 148

Villard, Le Pitt., PL., 247

(٩)

صفييرتان<sup>(١)</sup> . هذا فضلاً عن الزخرفة بأشكال هندسية متكررة<sup>(٢)</sup> وأشكال صليبية (سنعرض لهذه الزخارف بالمقارنة في الباب الرابع) .

ومن حيث رسم الحيوانات فقد حرص الفنان الصقلي دائماً على أن يرسم الحيوان في صورة قريبة من الطبيعية مراعيًا النسب التشريحية للحيوان فضلاً عن القدرة على التعبير عن الحركة وإبراز معالم الانفعال ، ويربط ذلك كله بمحركة أجزاء الجسم . وهو في هذا المضمار كان متأثراً بكل من الفنان السلجوقي في شمال الشام والعراق والفنان الفاطمي في مصر إلا أنه فاقهما في المقدرة (سنتناول هذه الظاهرة بالمقارنة في الباب الرابع) .

نخلص مما تقدم إلى أن مدرسة التصوير في صقلية قد اقتبست الكثير من عناصرها الزخرفية وأسلوب الرسم من مصر الفاطمية كما تأثرت أيضاً بالفن في الدولة السلجوقية التي كانت تمتد أملاكها إلى شمال الشام فضلاً عن تأثرها بالمدرسة البيزنطية . ولكن على الرغم من هذا التأثر فقد كانت مدرسة صقلية في التصوير مدرسة لها شخصيتها الخاصة بها ، فلم تقلد أي بلد تقليداً تاماً وإنما جمعت ما يروقها من مصر وغيرها وصهرت كل ذلك عندها وأخرجته في قالبها الخاص بها، ويؤيد ما نذهب إليه أنها انفردت بموضوعات لا نجدها إلا فيها<sup>(٣)</sup> . كما نجح الفنان الصقلي في التعبير عن الحركة والحيوية نجاحاً عظيماً<sup>(٤)</sup> ، (حركات الراقصة مثلاً) ونجح في إبراز العمق في صوره بأساليب خاصة لم يصل إليها فنان مسلم معاصر<sup>(٥)</sup> . ونجح كذلك في إبراز تعبيرات الوجه للتدليل على الحالة النفسية<sup>(٦)</sup> لهذا فضلاً عن اقتباسه من الفن البيزنطي الذي زاد مدرسته الفنية قوة فقد أخذ منه طريقة رسم تموجات اللحي واستطالة الرقبة<sup>(٧)</sup> وزخرفة الملابس وإبراز الضوء والظل في الصورة<sup>(٨)</sup> .

(١) انظر لوحة رقم ٧٤ .

(٢) انظر لوحة رقم ٨٣ .

(٣) سبق أن وضعنا هذه الموضوعات .

(٤) انظر حركة الغزال لوحة رقم ٨٦ .

(٥) انظر رسم الشجرة أو بعض الأزهار والأوراق النباتية . لوحة ٨١ .

(٦) انظر لوحة ٥٩ .

Villard, La Pit., Pls., 143, 184, 250 Buchthal, Hellenistic Mini.

Manuscripts, Ars Islamica, vol. 7 - 1940 P. 127 - 128.

Villard., Le Pitture Pl. 247

Buchthal, Hellenistic Miniature in Islamic Manuscripts, Ars Islamica; كذلك وراجع  
Vol., 7 - 1940, P. 130

ونخرج من هذا كله إلى أن مدرسة صقلية مدرسة إسلامية متطورة استفادت من مصر الفاطمية وغيرها وطورت أسلوبها ، وسأيرت الطبيعة النوبغانية في الاستفاعة بالموثرات البيزنطية ولكنها احتفظت لنفسها بشخصية مميزة .

ولعل هذا يتفق مع ميل روجر الثاني في الاستفاعة بكل الامكانات الموجودة بالجزيرة سواء كانت إسلامية أو غير إسلامية إلى جانب حرصه على الاستفاعة بكل فن خارج بلاده مهما كان نوعه دون النظر إلى ناحية الدين . وإن ذلك ليتفق مع ما رواه لنا المؤرخ صلاح الدين خليل الصفدي (١) من أن روجر الثاني قد اجتمع بنخبة من الرجال النشطين وذوي الخبرة في الجزيرة وأرسلهم إلى مناطق الشرق والغرب المختلفة وبصحبهم رسامون مكلفون برسم كل ما يرونه بأعينهم . ففي هذا دليل واضح على أن روجر الثاني كان حرصاً على تدعيم مدرسته الفنية في التصوير وغيره .

---

(١) الصفدي ، الوافي بالوفيات ، مخطوطة رقم ٧٧١ — تاريخ تيمور الأجزاء ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ص ١٤٧ ، عفوطة بدار الكتب المصرية .

الباب الرابع

انحصائىص الممينة للفن الاسلامى فى صقلية





# الخصائص المميزة للفن الإسلامي في صقلية

والآن وقد انتهينا من استعراض الفن الإسلامي في صقلية على أساس القطع الموثوق بنسبتها إلى الجزيرة خلال الفترة من (القرن ٣هـ - ٦هـ / ٩م - ١٢م) سنحاول الوقوف على الخصائص المميزة لمدرسة صقلية الفنية.

ل للوصول إلى هذا الهدف رأيت أن أقسم الموضوع إلى النقاط الآتية:

— الزخارف الآدمية.

— الزخارف الحيوانية.

— الزخارف النباتية.

— الزخارف الكتابية.

## الزخارف الآدمية

أ — طريقة رسم الوجه: رسم الفنان الصقلي الوجه سواء كان لرجل أو امرأة على شكل قري متأثراً بالمدرستين الفاطمية والسلجوقية انظر (شكل ٩) وهو للوجه

الآدمية الفاطمية (١) فجميعها قري، وانظر (شكل ١٠) وهو للوجه الآدمية السلبجوقية (٢) وجميعها أيضاً مرسوم بشكل قري ومن مقارنة بسيطة بين شكل (١٢) أ، ب (وجوه آدمية صقلية) والأشكال السابقة سواء كانت فاطمية أو سلجوقية يبين لنا مدى تأثر الفنان الصقلي بفناني المدرستين الفاطمية في مصر والسلجوقية في العراق من حيث رسم الوجه الآدمي على شكل قري.

- (١) الشكل رقم (أ) مأخوذ من صحن من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة ومسجل برقم ١٤٩٣٥.  
والشكل رقم (ب) مأخوذ من صحن من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة ومسجل برقم ١٤٤٦٧.  
والشكل رقم (ج) مأخوذ من سلطانية من الخزف ذي البريق مخفوظة بمتحف الفن الاسلامي ومسجلة برقم ١٥٥٠١.  
والشكل رقم (د) مأخوذ من صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي ومسجل برقم ١٤٩٢٣.  
والشكل رقم (هـ) مأخوذ من صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي ومسجل برقم ١٣٤٧٨.  
والشكل رقم (و) مأخوذ من صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي ومسجل برقم ١٤٩٨٨.  
والشكل رقم (ز) مأخوذ من حجاب كنيسة أبي سيفين لوحة رقم ٢٢ راجع

Edmond Pauty, Bois Sculptes D'eglises Copte (Epoque Fatimide)

والشكل رقم (ح) مأخوذ من نفس اللوحة والمرجع السابق.

- (٢) الشكلان رقم أ، ب مأخوذان من سلطانية من الخزف الايراني القرن ١٣م من مجموعة ليمان PH. Lehmann راجع الدكتور زكي محمد حسن - الفنون الايرانية لوحة رقم ٩٢ شكل ١٠٣.  
والشكل رقم ج مأخوذ من سلطانية من الخزف الايراني مؤرخة سنة ٨٣هـ سنة ١١٨٧م في مجموعة أوسكار رفائيل Oscar Raphael راجع الدكتور زكي محمد حسن - الفنون الايرانية رقم ٨٥ شكل ٩٤) والشكل رقم د مأخوذ من سلطانية من الخزف الايراني من القرن ١٣هـ/١٣م في مجموعة دافيد C.L. David راجع: الدكتور زكي محمد حسن الفنون الايرانية لوحة رقم ٩١ شكل ١٠٢) والشكل رقم هـ مأخوذ من صحن ذي بريق معدني - ايران القرن ١١هـ/١١م محفوظ بمتحف فكتوريا والبرت بلندن، راجع الدكتور زكي محمد حسن - الفنون الايرانية لوحة ٧٨ شكل ٨٦) والشكل و مأخوذ من إبريق من الخزف الايراني ذي البريق المعدني القرن ١٢هـ/١٢م في معرض فرير Freer Gallery راجع الدكتور زكي محمد حسن الفنون الايرانية لوحة رقم ٨٦ شكل ٩٦.

إلا أن شخصية الفنان الصقلي تظهر في اجتهاده في التمييز بين الجنسين ، فقد اختص المرأة بسلافتين تتدليان ملتويتي النهايتين ، عكس اتجاه الأذن (انظر شكل (١٢) ، ب مع عدم رسم صفائر ، ومن هنا اختلف أسلوبه عن أسلوب مدرسة سامرا التي كانت تجمع بين السلافتين والصفائر للمرأة (انظر لوحة رقم ٦٩) كما اختلف أيضاً عن أسلوب الفنان السلجوقي الذي كان يرسم للمرأة صفائر طويلة تتدلى من أمام الأذن — ومن خلفها (انظر شكل (١٠) ، ب ، ح ، د «وجوه آدمية سلجوقية» كما كان يميز الرجل برسم ذقن وشارب (انظر شكل (١٠) هـ «وجوه آدمية سلجوقية» . وتميز الفنان الصقلي كذلك عن زميله الفاطمي في مصر في طريقة التمييز بين الجنسين ، فقد كان الفنان الفاطمي يرسم في بعض الأحيان هاتين السلافتين صريحتين وخلفهما ضفيرتان تنهتان بلف (انظر شكل (٩) هـ كما كان يرسم أحياناً هاتين السلافتين أقل صراحة (انظر الشكل (٩) جـ بل إننا في بعض الأحيان قد نقف أمام صورة فاطمية لا نستطيع القطع بأنها تمثل جنساً معيناً كما هو الحال في الصور الآدمية على الحمام الفاطمي بأبي السعود (١) .

## ب - طريقة رسم العيون

إذا استعرضنا طريقة رسم العيون عند كل من الفنان الفاطمي والفنان السلجوقي والفنان الصقلي ندرك ميزة انفرد بها الفنان الصقلي عن زميله ألا وهي رسم العيون مفرطة الكبر . فالفنان السلجوقي رسم العيون ضيقة جداً وبشكل لوزي ينتهي من الخارج بخط رفيع ممتد (انظر شكل (١٠) «وجوه آدمية سلجوقية» . أما الفنان الفاطمي في مصر فقد رسم العيون أوسع من زميله السلجوقي إلى حد نلمسه في سهولة من مقارنة شكل (٩) «وجوه آدمية فاطمية» بشكل (١٠) «وجوه آدمية سلجوقية» . فإذا قارنا بين رسم العيون في صقلية وفي المدرسة البيزنطية نجد أن الأخيرة كانت عريقة في رسم العيون واسعة أو بالأحرى مفرطة الكبر والا تساع فقد وجدنا الفنان

البيزنطي يرسم العيون واسعة تماماً في القرن الخامس الميلادي<sup>(١)</sup> وكذلك في القرنين السادس والسابع للميلاد<sup>(٢)</sup>، واستمر هذا مع الفنان البيزنطي كطابع مميز. مما تقدم نستطيع القول بأن الفنان الصقلي قد تأثر مباشرة في رسمه للعيون الآدمية الواسعة بالفنان البيزنطي لاسيما إذا عرفنا أن الأسانيد التاريخية تؤيد ذلك فقد كان الملك روجر الثاني حريصاً على تطعيم مدرسته الفنية بالمؤثرات البيزنطية إلى جانب الطابع الاسلامي الأصيل (قارن شكل (١٢) «وجوه آدمية صقلية» بالشكل رقم (١١) «وجوه آدمية بيزنطية» وهذا تميز الفنان الصقلي في العهد النورماندي برسم العيون الواسعة أكثر من أي فنان مسلم آخر.

## ج - طريقة رسم الأنف

بمقارنة بين شكل (٩) «وجوه آدمية فاطمية» والشكل رقم (١٠) «وجوه آدمية سلجوقية» والشكل رقم (١٢) «وجوه آدمية صقلية» يتضح تأثر الفنان الصقلي في طريقة رسمه للأنف بكل من المدرستين الفاطمية والسلجوقية، فقد رسم جميعهم الأنف أفنى وذلك بواسطة خط ينزل من جهة إحدى العينين وينتهي بثنية فوق الفم. أما الفنان البيزنطي فقد كان يرسم دائماً الأنف بطريقة تقرب من الطبيعة، وأنهى الأنف في أغلب الأحيان بتدبب واضح (قارن بين شكل (١١) أ، ب «وجوه آدمية بيزنطية» والشكل رقم (١٣) أ، ب، د من هذه المقارنة نخرج إلى القول بأن الفنان الصقلي قد تأثر في رسم الأنف الآدمية بكل من الفنانين الفاطمي والسلجوقي ولم يتأثر في ذلك بالفنان البيزنطي.

(١) Hayford Peirce et Royal Tyler, L'art Byzantin Tome I Fig., 153, 155 Paris 1932

وانظر كذلك شكل رقم ٢ من لوحة رقم ١١ «وجوه آدمية بيزنطية»

(٢) Hayford P. et Royal., L'art Byzantin Tome II Fig., 79, 155

وانظر شكل (١١) «وجوه آدمية بيزنطية»

## د- رَسْمُ أَغْطِيَةِ الرَّأْسِ

إذا قارنا أغطية الرأس الصقلية (انظر شكل ٤أ) بما يعاصرها من أغطية الرأس في مصر الفاطمية أو في الدولة السلجوقية أو في الأندلس، وجدنا أن كل دولة من هذه الدول قد تميزت فيها برسوم أغطية رؤوس قد تتفق في أسماؤها ولكنها تختلف في طريقة رسمها، فالعمامة مثلاً كانت ترسم في مصر بأشكال متعددة (انظر شكل ٩أ، ١٠أ) حين رسم الفنان السلجوقي هذه العمامات بطرق زخرفية مخالفة (انظر شكل ١٠ هـ) وكذلك الحال في صقلية فقد ابتكر فنانها رسوماً خاصة لعماماته (انظر شكل ٤أ «أغطية الرأس الصقلية» والشكل رقم ١٤ هـ أيضاً) تختلف عما في الدولة الفاطمية أو الدولة السلجوقية. وما قلناه ينسحب أيضاً على عمامات الأندلس. ومثال آخر نجد فيه هذا الاختلاف هو رسوم التيجان؛ ففي الدولة الفاطمية صمم الفنان رسوماً عديدة لتيجانه نجدها في شكل ٩ ب، هـ، و، ز، ح<sup>(١)</sup> وهذه بدورها تختلف عما شاع في الدولة السلجوقية من تيجان<sup>(٢)</sup>، كما اختلف أيضاً عما في صقلية التي اتخذ فنانها تاجاً مميزاً (انظر شكل ٤أ «أغطية الرأس الصقلية» فقد جاء وسط التاج الصقلي العلوي على شكل عقد مدبب بينما جاء التاج الفاطمي المشابه في الوسط بدون تدبب فضلاً عن وضع حلية في شكل كرة صغيرة في أعلى هذه القبة الوسطى للتاج الفاطمي.

وقصارى القول بمقارنة شكل (٩) «وجوه آدمية فاطمية» وشكل (١٠) «وجوه آدمية سلجوقية» وشكل (١١) «وجوه آدمية بيزنطية» وشكل ٤أ أيتجلى لنا أن الفنان الصقلي أبرز شخصيته في ابتكار رسوم جديدة ميز بها أغطية رؤوس الأشخاص في

(١) الشكلان ز، ح مأخوذان من حجاب كنيسة أبي سيفين انظر كتالوج متحف الفن الاسلامي - أخشاب محفورة من الكنائس القبطية لوحة رقم ٢٢.

(٢) الدكتور زكي محمد حسن - الفنون الإيرانية شكل ١١٠ من لوحة رقم ٩٩ (تحفة من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني من القرن ١٣ هـ/١٣ م محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف الدولة ببرلين - كما رسم الفنان السلجوقي تيجاناً أخرى كلها تختلف عما وجدناه في صقلية.

مدرسته . هذا فضلاً عن تأثره بالمدرسة البيزنطية حيث نجد يرسم بعض الرؤوس عارية . (قارن بين شكل (١١) أ وصورة الرجل الذي يحمل حلاً في اللوحة رقم ٧٢ والرجل في اللوحة رقم ١٠٧)

## هـ - طريقة رسم أصابع اليد

تميز الفنان الصقلي في رسم أصابع اليد عن غيره من الفنانين المسلمين المعاصرين فنجد أنه يحرص على رسم خمسة أصابع لليد سواء ظهر الإبهام أو لم يظهر <sup>(١)</sup> فقد وجدناه يرسم في حالة عدم ظهور الإبهام خمسة أصابع طويلة <sup>(٢)</sup> . (انظر شكل ١١٣) و يرسم في حالة ظهور الإبهام اليد طبيعية بخمسة أصابع . ولا أدري لذلك تعليلاً .

## و - طريقة رسم القدمين

رسم الفنان الصقلي القدمين صغيرتين بصفة عامة وبطريقة لا تتناسب مع حجم بقية الجسم (انظر شكل ١١٣) أ <sup>(٣)</sup> وقد تأثر الفنان في ذلك بزميله الفنان الفاطمي الذي كان يرسم القدمين صغيرتين أيضاً <sup>(٤)</sup> .

## ز - طريقة الجلوسات

تنوعت الجلوسات التي رسمها الفنان الصقلي ، فقد رسم أشخاصاً جالسين جلسة شرقية على فراش منخفض كالحشية (انظر شكل ١١٣) أ <sup>(٥)</sup> أو جالسين بدون حشية (انظر شكل ١١٣ هـ) <sup>(٦)</sup> وهاتان الجلوستان انتشرت في العالم الإسلامي فنجدهما في

(٢٤١) انظر شكل (١١٣) و لوحة رقم ٥٩ .

(٣) انظر لوحة رقم ٥٩

(٤) انظر الزخرفة على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم ١٤٥١٦ .

(٥) انظر لوحة ٥٩ .

Villard Le Pitt., Pl. 190

(٦)

الفن السلجوقي (انظر شكل ٩٦ لوحة ٨٦ من كتاب الفنون الإيرانية للدكتور زكي محمد حسن) ، كما نجد الجلسة المتربعة على سلطانية من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظة بمتحف الفن الاسلامي برقم ١٥٥٠١، وصحن من الخزف ذي البريق المعدني من مصر الفاطمية محفوظ بمتحف الفن الاسلامي برقم ١٤٩٢٣) وإلى جانب هاتين الجلستين رسم الفنان الصقلي الأشخاص جالسين جلسة ترفع الاليتين عن الأرض إلى حد كبير (انظر شكل ١٣ أ) وقد رأينا شبيهاً لهذه الجلسة في الفن السلجوقي بإيران <sup>(١)</sup>. وهناك جلسة أخرى رسمها الفنان الصقلي وانفرد بها عن غيره من الفنانين الفاطميين والسلاجقة وهي رسم الشخص جالساً على كرسي، فقد رسم الفنان الصقلي شخصاً جالساً على كرسي أمام المائدة (انظر شكل ١٣ ج) <sup>(٢)</sup> وهذه الجلسة الأخيرة تدلنا على أن الفنان الصقلي اجتهد في تمثيل الحياة الجديدة التي كانت تحياها الجزيرة في العهد النورماندي، فقد دخلتها العادات الأوروبية كالأكل على المائدة، وكان المؤلف عند الفنان الفاطمي أو السلجوقي رسم مناظر الطعام على الطريقة الشرقية المؤلفات ذات الجلسة على حشية أو بدونها، ويدلنا عدم نجاح الفنان الصقلي نجاحاً كبيراً في رسم الشخص الجالس على الكرسي أمام المائدة على أن الفنان كان صقلياً متطوراً مجتهداً ولم يكن بيزنطياً ولا قداماً من خارج الجزيرة (من مصر أو غيرها) فن المعروف أن كل فنان يرسم بالطريقة التي تعلم بها في بلاده ولا يقوى على تغييرها إلا بعد فترة طويلة.

## ح - النسب التشريحية

اجتهد الفنان الصقلي في المحافظة على النسب التشريحية في رسم الانسان، فقد أحس بالنسب في رسم الرأس والجذع والأطراف (باستثناء القدمين الصغيرتين كما سبق أن وضحنا) انظر شكل ١٣ أ، ب وشكل ١٤ أ، ب، د وقد تميز في هذه الناحية عن زميله السلجوقي الذي كان يبالغ في رسم الوجه في رسمه كبيراً بحيث لا يتناسب

(١) الدكتور محمد حسن - الفنون الإيرانية شكل ١١٠ لوحة ٩٩ تحفة من الخزف ذي البريق المعدني - القرن ١٣/هـ م محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف الدولة ببرلين.

(٢) انظر اللوحة رقم ٦١.

مع بقية أجزاء الجسم (قارن شكل ١٠٣ لوحة ٩٢ من كتاب الفنون الإيرانية للدكتور زكي محمد حسن بالأشكال الصقلية ١٤، ١٣) كما تفوق أيضاً على زميله الفاطمي في احترام هذه النسب التشريحية (قارن بين شكل ١٤ أ، ب، د ورسم الأشخاص في الصورة التي على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم ١٤٥١٦) فقد رسم الفنان الفاطمي اليدين أغلظ من الرجلين، بينما نلاحظ شدة حرص الفنان الصقلي على احترام النسب التشريحية عندما يبرز كل جزء من أجزاء الجسم على وضعه الطبيعي (انظر رجلي الراقصة وذراعيها شكل (١٤) أ<sup>(١)</sup>) وهذه العناية بالنسب التشريحية تدلنا على مدى تأثر الفنان الصقلي بالتقاليد البيزنطية التي كانت تعنى برسم الأشخاص متأثرة بالمدرسة الهلينية.

## ط - التعبير عن الحركة والانفعالات النفسية

تميز الفنان الصقلي أيضاً بقدرته على التعبير عن الحركة والانفعالات النفسية المصاحبة لها وقد وصل في هذا المضمار حداً يجعلنا نفرق بسهولة بين أعماله وأعمال غيره من الفنانين المعاصرين في العالم الإسلامي فبمقارنة شكل (١٣) أ<sup>(٢)</sup> وهو من عمل الفنان الصقلي بمنظر المرأة التي تمسك بيدها كأس خمر على سلطانية من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم ١٥٥٠١ وهما متحدا الموضوع يتجلى لنا مدى نجاح وتفوق الفنان الصقلي في إبراز السرور والارتياح المصاحبين للشراب عادة، وبمقارنة أخرى في موضوع للصيد بين الفنان الصقلي (شكل (١٤) ح) والفنان الفاطمي (صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم ١٣٤٧٧) يتجلى أيضاً تفوق الفنان الصقلي في إبراز ما في نفس الفارس من انفعالات.

(١) انظر اللوحة رقم ٧٠.

(٢) انظر لوحة رقم ٥٩.



ولم يقف تفوق الفنان الصقلي في هذا المضمار عند حد الفنان الفاطمي بل تعداه إلى الفنان السلجوقي، فقد كان الفنان السلجوقي يرسم الأفراد بطريقة جامدة لا انفعال فيها فلا فرح ولا ارتياح ولا حزن. ويمكن أن ندرك الفارق بين الفنان الصقلي والفنان السلجوقي من مقارنة الرسوم الصقلية التي أشرنا إليها بمنظر الأفراد على سلطانية من الخزف الإيراني مؤرخة سنة ٥٨٣ هـ سنة ١١٨٧ م في مجموعة أوسكار فائيل (١). كما تميز الفنان الصقلي عن زميله الفاطمي والسلجوقي في القدرة على رسم الحركة المناسبة للانفعال النفسي فبمقارنة بين صورة الراقصتين الصقليتين (شكل (١٤) أ، ب) بمنظر يمثل عراكاً بين رجلين على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامي برقم ١٤٥١٦ يتبين صدق ما ذهبنا إليه فإن في كل عضو من أعضاء جسم الراقصة حركة واضحة تتفق والموضوع.

وما يقال في هذا المضمار عن الفنان الفاطمي يمكن أن يقال أكثر منه بالنسبة للفنان السلجوقي من حيث عدم قدرته على إبراز الحركة في رسوم الأشخاص، ويرجع ذلك إلى أن الفنان الإيراني منذ الزمن القديم لم يكن على معرفة بالجسم الانساني ودراسته ورسمه وعمل التماثيل له كما أتبع للفنان الاغريقي..

مما أسلفنا يمكننا القول بأن الفنان الصقلي قد برع في إبراز الحركة والانفعالات النفسية في الصور الأدمية بفضل تأثره بأصول المدرسة الفنية البيزنطية تمشياً مع الحقائق التاريخية.

## ي - الملابس وزخارفها

تنوعت طريقة رسم الفنان للملابس في صقلية، فهناك ملابس العمل (انظر شكل (١٤) د) «ملابس صقلية» وهي عبارة عن قميص يصل إلى ما تحت الركبة بقليل وعليه حزام يشد إلى الوسط وله أكمام ثلاثة أرباع، وتحت القميص بليس سروال ضيق (٢)، وهذا النوع من الثياب يشبه ثياب بعض الأشخاص الذين نجدهم

(١) الدكتور زكي محمد حسن - الفنون الإيرانية شكل ٩٤ لوحة ٨٥.

(٢) انظر اللوحين رقم ٧٣، ٧٤.

على نقش حائطي من إيران - القرن ٦ هـ/ ١٢ م - في مجموعة هيرامانك Heeramanek <sup>(١)</sup> من حيث القميص الذي ينتهي تحت الركبة مباشرة وعليه الحزام مع اختلاف طفيف يبدو في طريقة رسم جيب القميص حيث نجد في صقلية مدوراً أما في إيران فنجد على شكل زاوية .

وهناك أيضاً ملابس الرقص وهي كما ترى في شكل (١٤) أ، ب تمتاز بالطول إلى جانب الضيق والشفافية لتظهر مفاتن الجسد <sup>(٢)</sup>، وهناك نوع ثالث يشبه الجلباب الريفي في مصر <sup>(٣)</sup> . وهذا الجلباب نجد ما يشبهه على الزخارف الجصية في الحمام الفاطمي بأبي السعود بمصر (انظر لوحة ٤٤) . وإلى جانب ما ذكرنا نجد نوعاً من الملابس يشبه لباس رجال الدين المسيحيين من حيث الاتساع واللون والتفصيل بصفة عامة .. ويشارك في هذا اللباس النساء والرجال على السواء (انظر شكل (١٢) أ، ب وشكل (١٤) ح وشكل (١٣) أ) <sup>(٤)</sup> . وهذا النوع من الملابس لا نجد له مثيلاً على التحف الإسلامية المعاصرة لا في الدولة الفاطمية ولا في الدولة السلجوقية .

أما زخرفة الملابس في صقلية النورماندية فيمكن أن نقسمها إلى أربعة أنواع ، أولها رسم طيات الملابس بشكل زخرفي يشبه دوائر المياه المتكررة (انظر ثياب الراقصة شكل (١٤) أ) <sup>(٥)</sup> وثانيها رسم هذه الحليات على هيئة خطوط مناسبة تشع من مركز تجمع واحد (انظر زخرفة الجزء السفلي من ثياب الراقصة شكل (١٤) ب) <sup>(٦)</sup> وانظر كذلك زخرفة ثياب الفارس (شكل (١٤) ح)، وثالثها زخرفة الثوب بصفة عامة بوحدة نباتية محورة متكررة (انظر شكل (١٣) ح) <sup>(٧)</sup> . أما الأسلوب الرابع فهو

(١) الدكتور زكي محمد حسن - الفنون الإيرانية لوحة ٣٤ شكل ٣٧ .

(٢) انظر اللوحين رقم ٦٨ ، ٧٠ .

(٣) انظر اللوحة رقم ٥٨ .

(٤) انظر اللوحات ٨٤ ، ٨٣ ، ٧١ ، ٥٩ .

(٥) انظر اللوحة رقم ٧٠ .

(٦) انظر اللوحة رقم ٦٨ .

(٧) انظر اللوحة ٦١ .

زخرفة الثوب بوحدات هندسية متكررة (انظر شكل (١٢ ب) <sup>(١)</sup> . وهذه الأساليب في زخرفة الملابس نجد منها الأنواع الثلاثة الأولى منتشرة في زخارف سامراء واحتفظت مصر والدولة السلجوقية بالأسلوب الثالث منها، وهي الزخرفة النباتية المحورة المتكررة. أما النوع الرابع فنجدّه أيضاً مستعملاً في زخارف الملابس السلجوقية (انظر شكل ١٠٥ من لوحة رقم ٩٤ من كتاب الفنون الإيرانية للدكتور زكي محمد حسن <sup>(٢)</sup> .

إلا أننا فوق هذه الأساليب الأربعة نجد الفنان الصقلي قد ابتكر زخرفة جديدة للشيايب تظهر في عمل كرائيش في نهاية الثوب من أسفل <sup>(٣)</sup> وهو أسلوب لم نره في زخارف الملابس في الأقطار الإسلامية المعاصرة.

مما تقدم يمكننا القول بأن الفنان الصقلي كان متأثراً بأساليب مدرسة سامراء فقد حافظ على أسلوبها في الزخرفة، ذلك الأسلوب الذي وصل إلى الجزيرة طبعاً عن طريق مصر الفاطمية والدولة السلجوقية ولكنه أبرز شخصيته فضلاً عن ابتكاره أسلوب الزخرفة بالكرائيش كما سبق أن بينا.

## ك - رسوم الصور النصفية

من الأمور التي تميزها الفنان الصقلي عن زميله الفاطمي والسلجوقي رسم صور نصفية تضم الصدر والرأس فقط، فلم يكن ذلك معروفاً لا في الدولة الفاطمية ولا في الدولة السلجوقية، ومن الواضح أن الفنان الصقلي قد تأثر في ذلك بما كان في الدولة البيزنطية من صور نصفية (قارن شكل (١٢) <sup>(٤)</sup> والصور النصفية في الفن البيزنطي (شكل ١٥٥ على نسج من الصوف يرجع إلى القرن الخامس الميلادي) <sup>(٥)</sup> .

(١) انظر اللوحة رقم ٨٣.

(٢) انظر اللوحة رقم ٨٠.

(٣) انظر اللوحات ٧٠، ٨٢.

(٤) انظر لوحة ٨٣، ٨٤.

(٥)

## ٨- طريقة رسم اللحي

تميز الفنان الصقلي أيضاً عن غيره من الفنانين في الدولة الفاطمية والدولة السلجوقية برسم شعر اللحية متموجاً متأثراً في ذلك أيضاً بتقاليد المدرسة البيزنطية<sup>(١)</sup>.

والآن وقد انتهت المقارنات بين أعمال الفنان الصقلي وأعمال كل من الفنانين الفاطمي والسلجوقي من حيث رسم العناصر الآدمية — متجاوزين عن المقارنة بين أعمال الفنان الصقلي والاسباني<sup>(٢)</sup> — يمكنني إجمال ما تميزت به الرسوم الآدمية الصقلية في العهد النورماندي بما يلي:

رسم الفنان الوجه قريراً ذا عينين واسعتين تماماً وأنف تخطيطي أفتى مميزاً بين الجنسين برسم السلافتين مع رسم الذقن للرجل بطريقة مموجة. كما احترم النسب التشريحية لجسم الانسان فيما عدا القدمين اللذين رسمهما صغيرتين، كما امتازت صوره برسم أصابع اليد الخمسة سواء ظهر الابهام أو لم يظهر، كما رسم الأشخاص في جلسات متنوعة بعضها شرقي وبعضها غربي، أما من حيث الملابس فقد نوع فيها وفي زخارفها متأثراً بالمدرستين الفاطمية والسلجوقية وما عند رجال الدين المسيحي بالجزيرة، بل انه كان يكتنز بعض تأثيرات مدرسة سامرا كطريقة زخرفة الثياب بدوائر تشبه الماء أو انطلاق خطوط من مركز واحد، كما ابتكر أسلوب الكرانيش في زخرفة الثياب أيضاً.

Hayford P. et R.T. L'art Byzantin

(١)

وانظر الشكل ١١ ب.

(٢) لقد تجاوزنا عن المقارنة بين عمل الفنان الصقلي في العهد النورماندي وعمل الفنان الاسباني المعاصر لسبين رئيسيين: أولاً: عدم توفر الرسوم الآدمية على غير مادة العاج. فليس لدينا سوى صورة واحدة لرأس آدمية «أفريسكو» وجدت غير واضحة على بقايا مدينة الزهراء القرن ١٠ هـ/١٠ م

D. Ricardi Velazquez Bosco, Medina Azzahra Y. Alamiya Fig. 57 Madrid 1912 انظر وهي لا تعطينا تفاصيل واضحة تعتمد عليها في المقارنات وليست لدينا بعد ذلك صور آدمية مرسومة «أفريسكو» إلا في القرن ٨ هـ/١٤ م في البرطل وهذا متأخر عن مدرسة صقلية بقرنين من الزمان فلا عمل للمقارنة. ثانياً: أن الرسوم الآدمية التي تزخرف التماثيل المعاصرة تشهد بتخلف ملحوظ عن التصوير الآدمي في الدولة الفاطمية والدولة السلجوقية على السواء سواء من حيث مراعاة النسب التشريحية أو التعبير الانفعالي.

وهذه الخصائص مجتمعة في الرسوم الآدمية لا نجد لها في أي مدرسة إسلامية معاصرة  
لمدرسة صقلية مما يساعدنا على تمييز الصور الآدمية التي رسمها الفنان الصقلي في سهولة  
ويسر.

## ثانياً : العناصر الحيوانية

عرفنا من دراستنا لزخارف الخشب والنسيج وصور الكابلا بالأتينا أن العناصر  
الحيوانية فيها تشمل نوعين أساسيين هما : حيوانات مألوفة وحيوانات خرافية . أما من  
حيث اشتقاق هذه العناصر فقد عرفنا أن أغلبها مألوف في العالم الاسلامي والبعض  
منها مقتبس من الفن البيزنطي ، فلقد ولى الفنان الصقلي وجهه نحو الفن الفاطمي  
والفن السلجوقي ليقبس منها معظم عناصره الحيوانية حيث كانا وقتئذ على درجة  
كبيرة من العناية برسوم الحيوان (١) ، فقد وجدنا عناصر كثيرة مما كان يستخدمه  
الفنانون في الدولتين شائعاً في زخارف صقلية خلال العهد النورماندي كالأسد والفيل  
والجمل والحصان والأرنب والغزال وغير ذلك من الحيوانات ، كما رسم الفنان الصقلي  
النسر والديك الرومي والطاووس وغير ذلك من الطيور التي استخدمها كل من الفنانين  
الفاطمي والسلجوقي . لكن إذا كان الفنان الصقلي قد اقتبس هذه العناصر الحيوانية  
فانه لم يرسمها بالطريقة التي كانت عليها في رسوم الدولتين .. وهذا ما سنوضحه  
بالمقارنة للوصول إلى ما يميز الفنان الصقلي في رسومه الحيوانية .

إذا قارنا رسم الحصان السلجوقي الوارد على صحن من الخزف ذي البريق المعدني  
من صناعة الرق في القرن ١١هـ / ١١م المحفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن (٢)

---

(١) سنكتفي هنا بالمقارنة بين عمل الفنان الصقلي وعمل كل من الفنانين الفاطمي والسلجوقي تاركين المقارنة  
بالعناصر الحيوانية في اسبانيا لعدم توفر المادة المعاصرة في الأندلس من ناحية ولضعف العناصر الحيوانية الموجودة على  
العاج الاسباني إذا قيس بعمل المدرستين الفاطمية والسلجوقية .

(٢) انظر اللوحة رقم ١٠١ .

وانظر الدكتور زكي محمد حسن - الفنون الإيرانية - لوحة رقم ٧٨ - شكل ٨٦ .

والحصان الفاطمي شكل ٥ لوحة رقم ١٣٨ المأخوذ من صحن من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي تحت رقم ١٣٤٧٧ يرسم الحصان الصقلي (شكل ١٧) <sup>(١)</sup> تبين لنا أن الحصانين السلجوقي والفاطمي لم يبلغا مبلغ الحصان الصقلي من حيث الدقة في رسم النسب التشريحية للحيوان، فبينما نجد أرجل الحصان السلجوقي لا تتفق من حيث الطول مع ضخامة جسم الحصان، نجد أن الفنان الفاطمي يرسم أرجل الحصان تجمع بين الضعف والقصر إذا قيست بضخامة جسم الحيوان، فضلاً عن عدم عنايته برسم حوافر الحصان فقد اكتفى برسم شكل بعيد كل البعد عن أن يكون حافراً. أما ذيل الحصان السلجوقي فقد رسم قصيراً غليظاً بينما كان ذيل الحصان الفاطمي رفيعاً منتهياً بنصف مروحة نخيلية.

وكيفما كان الأمر فإن رسم ذيل الحصان عند الفنانين الفاطمي والسلجوقي كان غير دقيق وبعيد عن الواقع، كما يلاحظ أن الفنان الفاطمي أسرف في تضخيم جسم الحصان حتى أبعده كثيراً عن الواقع، وفي نفس الوقت رسم رأس الحصان صغيرة نسبياً. فإذا قارنا هذين الحصانين بالحصان الذي رسمه الفنان الصقلي أمكننا في سهولة أن نلمس الفارق الكبير الذي تميز به فنان صقلي، فقد حافظ على النسب التشريحية محافظة دقيقة في كل جزء من أجزاء جسم الحصان بلا استثناء، كما اعتنى برسم التفاصيل (انظر طريقة رسم حوافر الحصان وحجمها بالنسبة لرسم رجله عموماً، وكذلك رسم الرجل بالنسبة لبقية جسم الحيوان وعلاقة الرأس بالجسم وانظر كذلك دقته في رسم معرفة الحصان).

كذلك نلاحظ فارقاً في مقدرة كل من الفنانين الثلاثة في التعبير عن الحركة التي يقوم بها الحصان فقد أراد كل فنان أن يعبر عن الحركة الفعلية للحصان سواء كان ماشياً أو عادياً، لكننا لا نلمس في الحصانين السلجوقي والفاطمي ما نلمسه من حركة فعلية واضحة استطاع الفنان الصقلي إبرازها، فقد نجح في معرفة العلاقة بين الأرجل عند المسير، فنجده يرفع رجلاً من الأماميتين للحصان بشكل واضح و يقرن هذه الرفة

---

(١) انظر لوحة رقم ٧١.

برفعة أخرى واضحة من الرجل المناظرة لها من الخلفيتين، بينما لم يفلح كل من الفنانين الفاطمي والسلجوقي في الوصول إلى هذا الحد من الدراسة التي توضح معالم الحركة عند الحيوان.

ومثال آخر نعززه ما ذهبنا إليه من تفوق الفنان الصقلي في رسم الحيوان، إذا قارنا بين رسم الفنان السلجوقي للصقر الذي يتقض على طائر لعله ديك هندي على صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان من القرن ٥ هـ/١١ م محفوظ بمتحف كليفلاند (١)، ورسم الفنان الفاطمي للحيوان الذي يفترس أرنباً على قدر من الخزف ذي البريق المعدني (محمود بمتحف الفن الاسلامي تحت رقم ١٥٧١٢)، ورسم الفنان الصقلي النسر الذي يقبض بمخالبه على أرنب (لوحة ٥١) أو للنسر الذي يقنص ديكاً هندياً (لوحة ٥٣) فاننا نلاحظ أن الفنان السلجوقي قد رسم رقبة الديك الهندي رفيعة بحيث لا تنسجم مع جسمه، كما أنه رسم الصقر على ظهر الديك بشكل لا يدل على الافتراس، فان منظر الديك وهو واقف وقفة عادية لا تدل على جزع أو حتى شعور بثقل الصقر، هذا فضلاً عن عدم دقة رسم منقار الصقر.

مما تقدم نخرج إلى القول بأن الفنان السلجوقي لم يتمكن من التعبير عن الحالة النفسية للحيوان كما لم يحسن رسم النسب التشريحية له، فضلاً عن عدم توفيقه في إبراز الحركة الضرورية في مثل هذا المنظر. أما الفنان الفاطمي فانه أيضاً وقع فيما وقع فيه زميله السلجوقي من حيث عدم القدرة على احترام النسب التشريحية، وهذا نلاحظه في رسم أرجل الأرنب حيث رسمها كما يرسم أرجل الحيوانات الأخرى كالكلب والقط. كما لم يوفق الفنان الفاطمي في التعبير عن الحركة والانفعال النفسي. فالمعروف أن الحالة هنا تستوجب الفزع من جانب الأرنب، ويقتضي هذا من الفنان إيضاح مظاهر الخوف على جسم الحيوان من حيث الاستكانة والخور وعدم القدرة على حمل الجسم لا سيما وأن الحيوان المفترس أكبر من الأرنب وهو في نفس الوقت يعلوه ويعضه في رقبته فاذا ما قارنا المنظرين السابقين بالمنظرين المشابهين اللذين رسمهما

(١) انظر اللوحة رقم ١٢٢. وراجع الدكتور زكي محمد حسن، فنون الاسلام لوحة رقم ١٩٨ ط ١٩٤٨ - لجنة التأليف والترجمة والنشر.

الفنان الصقلي وجدنا أنه نجح إلى حد كبير في احترام النسب التشريحية للحيوانين في جميع أجزاء الجسم بلا استثناء. كما نجح في نفس الوقت في التعبير عن الحالة النفسية التي عليها الفريسة، فقد جثت كل فريسة بمجرد شعورها بالنسر، ونلاحظ مدى فهم الفنان الصقلي للحالة النفسية إذا نظرنا إلى رسمه لعيني الأرنب مغمضتين علامة على الاستسلام والاستكانة والشعور بالذلة والضعف أما النسر فقد نشر جناحيه علامة على السرور والكبرياء، ويقال مثل هذا أيضاً بالنسبة للنسر، وهو يقبض بمخالبه على الديك الهندي فقد خارت قوى الديك وخر راعماً ورفع رأسه بطريقة تدل على الجزع.

يمكن أن نطلق ما ذهبنا إليه على رسم العناصر الحيوانية الأخرى إذا قارنا بين أشكال ١٧ أ،<sup>(١)</sup> ب، ج، د، هـ، و<sup>(٢)</sup>، وأشكال ١٦ أ، ب، ج، د، هـ، و<sup>(٣)</sup> عناصر حيوانية فاطمية) فأننا ندرك ببساطة أن الفنان الصقلي قد بلغ حداً لم يرق إليه الفنان الفاطمي من حيث دقة رسم العناصر الحيوانية ودراسة التفاصيل التشريحية لجسم الحيوان وإظهار الحركة المناسبة التي تعبر عن انفعال معين. وهذا التفوق في رسم الحيوان يدل على مدى تأثر الفنان الصقلي بأصول الفن البيزنطي التي ورثت التقاليد الهيلينية، في الوقت الذي تأثر فيه بالفنان الفاطمي والفنان السلجوقي من حيث العناصر الحيوانية نفسها، حيث نجد أن الفنان الصقلي قد اقتبس منها معظم عناصره الحيوانية فضلاً عن اقتباسه من العالم البيزنطي بعض العناصر الخرافية كالنسور الخرافية والحيوانات المجنحة (٤).

(١) الشكل ١٧ أ مأخوذ من لوحة ٨٦ والشكل ١٧ ب مأخوذ من لوحة ٩٢ والشكل ١٧ ج مأخوذ من لوحة ٧١ والشكل ١٧ د مأخوذ من لوحة ٨٨.

Miss Stead, Fantastic Fauna Pls

(٢) الأشكال ١٥ أ، ب، ج، د، هـ، ومأخوذة عن:

(٣) الأشكال ١٦ أ، ب، ج، د، هـ، ومأخوذة عن المصدر السابق

(٤) راجع زخارف العناصر الحيوانية على النسيج البيزنطي

Otto Von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei Berlin 1921



## ثالثاً :

### دراسة العناصر النباتية في المدرسة الصقلية

بمقارنتنا لرسوم العناصر النباتية التي استخدمها الفنان الصقلي في زخرفة تحفه برسوم هذه العناصر في بلاد العالم الاسلامي المحيطة بالجزيرة خلال الفترة المعاصرة تبين لنا أن الفنان الصقلي قد تأثر في زخارفه بالرسوم النباتية التي أبدعها الفنان المسلم بصفة عامة وعلى الأخص الفنان في الجزء الغربي من العالم الاسلامي «شمال إفريقيا واسبانيا» فقد اقتبس كثيراً من العناصر النباتية وطورها بالجزيرة بحيث ظهرت في ثوب جديد يميزها عن أصولها التي اقتبست منها، كما نلاحظ أن الفنان الصقلي قد ابتكر رسوماً جديدة لعناصر نباتية، ولبيان هذا سأعرض العناصر التي اقتبسها الفنان الصقلي مبيناً ما أدخله عليها.. ثم أوضح بعد ذلك الرسوم النباتية المبكرة.

#### أولاً : العناصر المطورة :

اقتبس الفنان الصقلي الشكلين أ :



وهما من زخرفة تاج

عمود من قصر الجعفرية باسبانيا

(القرن ٥ هـ / ١١ م)

وقد طورهما وأخرجهما في

الشكلين (١٨) ب (٣)، ورقم ٢٠ أ (١)

كما اقتبس الفنان أيضاً الشكل (٥) من زخارف قصر الجعفرية وطروره على الشكل رقم ١٩ ط (٦).

(١) Manuel Gomez – Moreno, El Arte Arabe Espano hasta Los Almohades Arte Mozarabe, Ars Hispaniae Volumen Tercero Fig. 290. Editorial Plus UIt Madrid

(٢) المصدر السابق الشكل ٢٩.

(٣) انظر اللوحة رقم ٥٤.

(٤) انظر اللوحة رقم ٧٦.

(٥) Man, Gomez – Moreno, El. A.A. Espano Vol. Tercero Fig 279

(٦) انظر لوحة رقم ٤٠.

من زخارف قصر



واقتبس الفنان الصقلي كذلك الشكل  
الجعفرية <sup>(١)</sup> وأخرجه متطوراً في الشكل رقم (٢٠) ج <sup>(٢)</sup>

وكذلك في الشكل رقم ٢١ د <sup>(٣)</sup>

من زخارف العاج الاسباني من



واقتبس أيضاً الشكل  
القرن العاشر الميلادي <sup>(٤)</sup> وهو منتشر أيضاً في زخارف مدينة الزهراء <sup>(٥)</sup> القرن  
١٠هـ / ١٠٠٠م

وقد طوره الفنان الصقلي وأخرجه على الشكل رقم ٢٠ ح <sup>(٦)</sup>



كما اقتبس الفنان كوز الصنوبر شكل

من زخارف قصر الجعفرية باسبانيا <sup>(٧)</sup>



وشكل

وهو من

زخارف

الجامع الكبير بتلمسان <sup>(٨)</sup> ، وقد أخرجهما الفنان متطورين على الوجه الذي نراه في  
شكل رقم ١٩ ح <sup>(٩)</sup> والشكل ٢٠ و <sup>(١٠)</sup> .

من زخارف العاج الاسباني في



كما اقتبس الفنان الشكل

Manuel Gomez, El A.A. Espanol Vol. Tercero Fig 285

(١)

(٢) انظر لوحة رقم ٣٣ .

(٣) انظر لوحة رقم ٨٤ .

(٤) الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق - التحف المصنوعة من العاج . فصله من مجلة كلية الآداب ، جزء ثان مجلد  
ديسمبر ١٩٥٥ الشكل رقم (٢) العلبة محفوظة بالمتحف الأهلي للآثار بمدر يد .

M. Gomez, El A.A. Espanol Vol. Tercero Fig. III

(٥)

(٦) انظر لوحة رقم ٤٠ .

M. Gomez, El A.A. Espanol. Vol. I. Fig. 285

(٧)

G. Marccais, L'Architecture Musulmane D'occident, Tunisie Algerie, Maroc  
Espagne et Sicile. Fig., 160 Paris. 1954.

(٨)

(٩) انظر لوحة رقم ٣٣ .

(١٠) انظر لوحة رقم ٣٣ .

القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) <sup>(١)</sup>  
وأخرجه متطوراً على الشكل رقم ٢٠ ط <sup>(٢)</sup>، والشكل رقم ١٨ ح <sup>(٣)</sup>.



واقبس الفنان كذلك الشكل  
من زخارف منارة الكتبية <sup>(٤)</sup> (القرن

٦هـ/١٢م) بمراكش، وطوره



وأخرجه على الشكل رقم ٢٠ ط <sup>(٥)</sup> كما اقتبس الشكل  
من زخارف

منارة الكتبية <sup>(٦)</sup> وأخرجه على الشكل رقم ١٩ ز <sup>(٧)</sup>  
والشكل رقم ٢٠ د <sup>(٨)</sup>



كما اقتبس الفنان الصقلي الشكل  
من زخارف قلعة بني حماد بالجزائر <sup>(٩)</sup>  
وأخرجه على الشكل رقم ٢١ هـ <sup>(١٠)</sup>

إلى جانب ما تقدم اقتبس الفنان الصقلي من زميله الفاطمي بمصر الورقة الثلاثية  
التي كانت تتدلى من فم الطير وطورها وأخرجها على الشكل رقم ٢٠ ب <sup>(١١)</sup> كما طور  
بعض الأوراق النباتية الفاطمية كالورقة المفصصة وأخرجها متطورة على الشكل رقم  
٢١ أ <sup>(١٢)</sup>.

(١) الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق، التحف المصنوعة من العاج - فصله من مجلة كلية الآداب جزء ثان -  
مجلد ديسمبر سنة ١٩٥٥، الشكل رقم ٤.

(٢) انظر لوحة رقم ٧٦.

(٣) انظر لوحة رقم ٨٥.

(٤)

(٥) انظر لوحة رقم ٧٦.

(٦)

(٧) انظر اللوحة رقم ٤٧.

(٨)

G. Marcais, L'arch. M. D'occident, Fig., 74 P., 115

(١٠) انظر لوحة رقم ٤٠.

(١١) انظر اللوحة رقم ٤٦.

(١٢) انظر اللوحة رقم ٧١.

هذا فضلاً عن نقله عن الفن الفاطمي بعض العناصر النباتية كما هي مثل الورقة الكلوية والأوراق الصغيرة التي تخرج من الفروع النباتية وكذلك الأوراق النباتية التي تخرج منها فروع نباتية وهكذا . كما نلاحظ أنه طور الورقة الفاطمية التي نجدها على زخارف الحمام الفاطمي الموجودة بمتحف الفن الاسلامي برقم ١٢٨٨١ وأخرجهما متطورة على الشكل رقم ٢١ أ<sup>(١)</sup> .

### ثانياً : العناصر المبتكرة:

أبرز الفنان الصقلي شخصيته أيضاً فوق ما تقدم من تطور للوحدات الزخرفية النباتية ، فقد رسم لنا عناصر نباتية لم نجد مثل توزيعاتها في بين أيدينا من زخارف نباتية معاصرة ( انظر الأشكال ١٩ د، هـ، و<sup>(٢)</sup> ) وانظر الشكل رقم ٢٠ و<sup>(٣)</sup> .

نخلص مما ذكرنا إلى أن الفنان الصقلي قد استفاد بما حوله من مدارس فنية إسلامية لا سيما المتقدمة منها في الزخارف النباتية وكانت آنذاك في الغرب الاسلامي أكثر تطوراً منها في الشرق ، لذلك نجد تأثير الفنان الصقلي واضحاً في رسومه النباتية بالغرب الاسلامي ، إلا أن فن المدرسة الصقلية الأصيل جعلها تبهر كل ما يصلها من تأثيرات وتصبه في قالبها الخاص المميز كما رأينا وقلنا نجد عنصراً يشبه أو يطابق تمام التطابق إقليمياً إسلامياً .

---

(١) انظر اللوحة رقم ٧٦ .

(٢) الأشكال الثلاثة مأخوذة من اللوحة رقم ٤٠ .

(٣) انظر اللوحة رقم ٣٣ .

## رابعاً : النقوش الكتابية

لكي نستكمل العناصر المميزة لمدرسة صقلية الفنية علينا أن نتابع السير بمقارنة النقوش الكتابية الصقلية (الخط الكوفي) بغيرها من المدارس الاسلامية المعاصرة .

وتحقيقاً لهذا الهدف قمت بدراسة مقارنة بين ما لدينا من نقوش كتابية صقلية وبين مشيلاتها في كل من مصر وإيران وإسبانيا وتونس وقد خرجت من هذه المقارنات بالنتائج الآتية :

أولاً : أن بعض الحروف جاء في صقلية خلال القرنين الخامس والسادس للهجرة على شكل لا نعهد مثله في غيرها من بلاد العالم الاسلامي ، مما يدل على أن أشكال هذه الحروف جاءت صدى للابتكار المحلي إذ كان القرنان الثالث والرابع في صقلية فترة تكوين فني تبعتها ظهور المدرسة الصقلية بخصائص مميزة . أما الحروف التي ابتكرت أشكال لها فهي (انظر شكل ٨) .

ثانياً : ابتكر الفنان الصقلي بعض الوصلات الزخرفية المتصلة بحرف اللام (لفظ الجلالة) لم نجد ما يماثلها في العالم الاسلامي . وهذه هي :

(٣)



(٢)



(١)



ثالثاً : لم يزخرف الفنان الصقلي نقوشه الكتابية برسم خط أو خطين غائرين يمتدان بامتداد الحرف (الحن) وكان هذا الأسلوب من زخرفة النقوش الكتابية مألوفاً في البلاد الاسلامية في الفترة المعاصرة .

رابعاً : جاءت بعض العبارات في النقوش على شواهد القبور الصقلية مخالفة لما عهدناه في البلاد الاسلامية حيث نجد عبارة ..... « وينير الشباب منارته ويذهب رسم الوجه من بعد موته ربيعاً وينير جسمه ... » (٤)

(١) انظر لوحة رقم ١٦ .

(٣) انظر لوحة رقم ٢٨ .

(٤) انظر لوحة رقم ١١ وهي لشاهد قبر صقلي سنة ٤٧٣ هـ .

خامساً : استعمال الشعر في عبارات بعض شواهد القبور (لوحة رقم ٢٤) ولم نر مثل ذلك في نقوش شواهد القبور المعاصرة في البلاد الاسلامية.(١)  
سادساً : استعمال الحبيبات الدقيقة في زخرفة إطارات النقوش الكتابية على شواهد القبور (٢) .

سابعاً : انفرد الفنان الصقلي باستخدام الدوائر المصمتة في أرضية النقوش الكتابية لزخرفتها لوحة رقم (٦١) ولوحة(١٨)

والآن وقد انتهينا من التعرف على الخصائص الفنية للمدرسة الفنية بصقلية تجدر بنا الإشارة إلى أن هذه الخصائص يمكن الاستفادة منها في تمييز التحف المنسوبة إلى صقلية باستثناء تحف النسيج التي سبق الإشارة إليها، وذلك لأن الطابع البيزنطي سوف يتغلغل فيها أكثر من غيرها من التحف الصقلية حيث نعلم أن الملك روجر الثاني قد غمر طرازه في بالرمو بالمهرة من الصناعات اليونانيين، وجعل لهم الريادة والتوجيه في مصانع النسيج . ولهذا فن المنطق اعتبار هذا الاستثناء من القواعد العامة التي رسمناها لتمييز المدرسة الفنية الصقلية عن غيرها من مدارس العالم الاسلامي المعاصرة .

---

(١) يرجع تاريخ هذا الشاهد لسنة ٥٦٩ هـ .

(٢) انظر لوحة رقم ٢٤ وهي لشاهد قبر مؤرخ بسنة ٥٦٩ هـ .

الباب الخامس:

التحفة الإسلامية المنسوبة إلى عقلية





# التحف الإسلامية المنسوبة إلى صقلية

## مقدمة

والآن وعلى ضوء دراستنا هذه نستطيع أن نحاول تأريخ بعض التحف الفنية المنسوبة للجزيرة والمتناثرة بين متاحف العالم تأريخاً أقل ما يقال فيه إنه قريب من الصحة.

وسأبدأ بتناول مجموعات النسيج المنسوبة للجزيرة ثم اتبعها بمجموعات العاج فالتقوش والزخارف النباتية.

## أولاً : قطع النسيج

هناك مجموعة من قطع النسيج متناثرة بين متاحف العالم المختلفة، تباينت آراء أساتذة الفن في أمر نسبتها، فهم من يذهب إلى أنها من صناعة صقلية ومنهم من ينسبها إلى إسبانيا وقد رأيت وأنا بصدد دراسة الفن الاسلامي بصقلية أن أدلي برأئي في نسبة هذه القطع بناء على ما وصلت إليه من نتائج لهذه الدراسة التي اعتمدت فيها على أوثق المصادر الفنية الصقلية في الفترة من القرن ٣-٦ هـ/٩-١٢ م).

### الأولى : لوحة رقم ٨٧

منسوجة من الحرير محفوظة حالياً بمتحف فكتوريا والبرت بلندن <sup>(١)</sup> وجزء مماثل من نفس الشوب محفوظ في كاتدرائية تولوز <sup>(٢)</sup> وتتكون زخرفة هذه التحفة من منظر

(١) Kendrick, A.F., Catalogue of Mohammedan Textiles of Medieval R. No: 991 London 1924  
وانظر ما جاء عن مراجع هذه التحفة عنده في ص ٦٢

Falko, Decorative silks, PL., V

(٢)

لطاووسين متقابلين متواجهين ، رسم كل منهما بشكل جانبي ناشراً ذيله إلى أعلى بحيث يكون الذيلان شكل عقد مدبب تقريباً . ورسم الطاووسان بشكل متماثل يفصلهما فرع نباتي مزخرف ينتهي في أعلاه بعنصر على شكل (أ)

وعلى جانبي المنظر الرئيسي نلاحظ عنصرين

نباتيين آخرين على شكل (ب) ، (ج)



وتحت أرجل الطاووسين وأعلى العقد رسم الفنان عناصر حيوانية (أربع حيوانات وطائرين) (أ) (ب) (ج)

ومجد المنظر العام من أعلى ومن أسفل عبارة « البركة الكاملة » كتبت بخط كوفي جميل بحيث تقرأ من الجانبين (طرداً وعكساً) مراعاة لفكرة التماثل الشائعة في جميع عناصر التحفة . ومقارنة هذه القطعة بثيلتها الكبيرة المحفوظة في تولوز نلاحظ ظاهرة تقسيم السطوح في القطعتين بمناطق مفصولة بخطوط رأسية تفصل العناصر الزخرفية بعضها عن بعض

نسب الأستاذ فالكه هذه القطعة إلى صقلية في القرن الثاني عشر وجاء بعده الأستاذ كندريك فنسبها إلى إسبانيا كما نسبها الأستاذان جلوك وديز إلى صقلية دون إبداء أسباب لذلك . وبنى الأستاذ فالكه رأيه في هذه النسبة على أساس أن الزخرفة بعنصر الطاووس في وضع جانبي كانت شائعة على العاج القرطبي في القرن ١١ م كما كانت على الزخارف الفسيفسائية وفي زخارف الفريسكو في قصر العزيزة النرماندي ببارمو<sup>(١)</sup> كما رأيناها في الكابلا بلاتينا<sup>(٢)</sup> فضلاً عن أن هذا المنظر قد قلد إلى حد ما على النسيج الايطالي في القرن ١٣ م<sup>(٣)</sup> مما يؤيد اقتباسه من صقلية ، أما الأستاذ كندريك فقد نسبها إلى إسبانيا على أساس وجود الطاووس جانبية المنظر على العاج الإسباني في القرن الحادي عشر .

Falke, Decorative Silks, P., 21

(١)

Ibid., PL., 158

(٢)

(٣) وقد أشار فالكه أيضاً إلى أن هذا التكوين الزخرفي قد اقتبسه الايطاليون من زخارفهم على النسيج من القرن ١٣ شكل ١٥٩ ص ٢١ من نفس المرجع السابق .

وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة في ضوء النتائج التي وصلت إليها من دراستي لخصائص مدرسة صقلية الفنية ، علنا نصل من ذلك إلى نسبة نظمنا إليها في هذه القطعة .

إن تكوين المنظر العام للتحفة ليس غريباً على العالم الإسلامي فقد ألفنا منظر الطيور المتواجهة التي تشكل بذيوها شكل العقد في إيران على النسيج (القرن ١٢، ١٣)<sup>(١)</sup> وفي إسبانيا على العاج (القرن ١١ م)<sup>(٢)</sup> ، وفي صقلية على سقف الكابلا بالآيتنا<sup>(٣)</sup> ولكن الذي يهمننا في زخرفة هذه التحفة الأمور الآتية :

أولاً : احترام النسب التشريحية للحيوان . فهناك تجانس كبير بين رسم أجزاء الجسم المختلفة لكل عنصر من عناصر الحيوانات ، كما نلاحظ اهتمام الفنان بإبراز التفاصيل الضرورية للتعبير عن فكرة معينة ويتضح ذلك في إبراز الأظافر ورسمها على هذه الكيفية ، فضلاً عن العناية برسم أرجل الطاووسين وزخرفتها للتعبير عن القسوة وهذا أسلوب اهتم به الفنان الصقلي أكثر من غيره من فناني العالم الإسلامي المعاصر له ، كما سبق أن وضحت في الباب الرابع (عناصر حيوانية) .

ثانياً : التعبير عن الحركة والانفعال نلاحظ هذا في طريقة رسم العناصر الحيوانية وقد أحس الفنان بعلاقة الأرجل ببعضها عند الجري أو القفز . وقد عبر عن هذا واضحاً في رسم حركة الحيوانات أسفل الطاووسين .

ثالثاً : العناصر النباتية

أرى أن الفنان قد مزج فيها بين العناصر النباتية التي انفردت بها صقلية والعناصر النباتية التي شاعت في زخارف النسيج البيزنطي المعاصر . فثلاً إذا حللنا الشكل (ح) السابق الإشارة إليه نجد أنه يتكون داخله من العنصر النباتي الصقلي رقم ٢٠/٩ باللوحه

Pope, A survey of Persian Art, Vol. III Fig, 638

Falke Decorative Silks, Fig, 136

(١)

(٢)

(٣) ، انظر لوحة رقم ٨٨ .

(شكل ٢٠ ط) أما خارجه فقتبس من زخرفة العنصر النباتي البيزنطي الموجود على النسيج



المعاصر (١) كما أن الشكل (أ) مكون داخله من ورقتين نباتيتين متقابلتين وجدناهما في زخارف صقلية بكثرة (انظر شكل رقم ١٩ ط) أما خارجه فكون من نفس الزخرفة المشتقة من العنصر النباتي البيزنطي السابق الإشارة إليه. وأما العنصر النباتي في شكل (ب) فأرى أن الفنان قد كون داخله من قشور السمك والحبيبات التي تزين الطاووسين أما خارجه فقد زين أيضاً على الطريقة التي زين بها العنصران النباتيان الآخران (أ) (ج).

من هذا نلمس تأثر الفنان في رسم عناصره النباتية بالزخارف البيزنطية المعاصرة على النسيج وهذا أمر طبيعي لورود النساجين البيزنطيين إلى مصانع الطراز الملكية بالرمو (٢).

وهناك ظاهرة جديرة بالناية هي أن الفنان الصقلي كان دائماً يقسم بين عناصره الحيوانية المتماثلة بأفرع نباتية محورة وقد لاحظنا ذلك على الخشب (لوحة رقم ٣٣)، وفي زخارف سقف الكابلا بالاتينا (لوحات رقم ٥٦، ٧٦، ٤٩، ٨٨) كما لاحظناه في زخرفة عباءة الملك روجر الثاني (لوحة رقم ٤٢) وهذا أسلوب تميزت به صقلية عن إسبانيا المعاصرة. فإذا أضفنا إلى ما تقدم أن جميع عناصر الزخرفة على الحيوان في هذه القطعة قد وجد ما يماثلها في زخارف سقف الكابلا بالاتينا كزخرفة أجسام الطيور بالقشور السمكية (لوحة ٩٠) وتقسيم الأجنحة بأشرطة (لوحة ٨٩، ٩٠) وانتهاء ريش جناحي الطاووس بدوائر منقوطة (لوحة ٨٩) أمكننا أن نرجع نسبة هذه التحفة إلى صقلية. وإذا لاحظنا ناحية الخط الكوفي الذي يزين الشرطين العلوي والسفلي للتكوين الزخرفي ويشتمل على كلمتي البركة الكاملة المنسوجتين طرداً وعكساً وجدنا أن هذا الخط يطابق خط الشواهد الصقلية المؤرخة في القرن الثاني عشر (لوحة رقم ٢١) وهذا يجعلنا نرجح تأريخ هذه التحفة بالقرن الثاني عشر الميلادي بالجزيرة.

Falke, Otto, Kunstgeschichte der seiden Weberei Fig., 197. Berlin 1921

(١)

(٢) انظر ما كتبناه عن المنسوجات الصقلية في العصر النورماندي

## القطعة الثانية : (لوحة رقم ٩٥)

عبارة عن منسوجة من الحرير، من كفن الامبراطور هنري السادس المتوفى سنة ١١٩٧م، محفوظة حالياً بمتحف بالرمو <sup>(١)</sup> كما توجد قطعة من نفس الكفن في المتحف البريطاني <sup>(٢)</sup>

### وصف القطعة :

وقوام الزخرفة في هذه القطعة أزواج من الطيور (ببغاوات) والحيوانات (غزلان).  
رسم كل زوجين منها بشكل متقابل تارة ومتداير أخرى، كما رسم بين كل زوجين فرع نباتي محوري ينتهي في أعلاه بعنصر على



ونلاحظ في زخرفة هذه القطعة حرص الفنان على التماثل في الزخرفة، كما أنه شكل من الفروع النباتية مناطق كأنها أشرطة، كما رسم الفنان العناصر الحيوانية بطريقة تتضح فيها الحيوية والحركة، وقد أخرج من أفواهاها فروعاً نباتية تنتهي بعناصر ذات قاع مجوف.

نسب الأستاذ فالكه هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر معتمداً على ما فيها من عناصر حيوانية من غزلان و ببغاوات فضلاً عن ظاهرة تقسيم السطح إلى مناطق تفصل العناصر الحيوانية عن بعضها مما جعل المنظر العام للزخرفة يبدو وكأنه موزع إلى أشرطة <sup>(٣)</sup>، وقد أسند الأستاذ ميجون هذه القطعة أيضاً إلى صقلية معتمداً على ما فيها من عناصر حيوانية <sup>(٤)</sup> — وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة في ضوء نتائج دراستي علي أصل إلى نسبة نطن إليها في شأن هذه القطعة.

Falke, Otto, Decorative Silks, Fig., 153

<sup>(١)</sup> وقد شاهدت هذه القطعة بنفسى أثناء زيارتي للجزيرة خلال صيف ١٩٥٩.

Falke, Otto, Decorative Silks, P., 21 and Fig., 153

<sup>(٢)</sup>

Falke, Otto, Decorative Silks, P. 21

<sup>(٣)</sup>

Migeon, M. d'art M. tome II P. 313

<sup>(٤)</sup>

تمتاز زخرفة هذه القطعة بقوة رسوم عناصرها الحيوانية، فقد حرص الفنان على أن يحترم النسب التشريحية لجسم الحيوان و يتضح ذلك في رسم كل عضو وعلاقته بالآخر، كما تمتاز أيضاً بمحرص الفنان على العناية بالتفاصيل الجزئية كطريقة رسم الحوافر. كما نجح في التعبير عن الحركة والحيوية فضلاً عن قدرة الفنان على إبراز الانفعال عن طريق حركة الجسم لاسياً في رسم الحيوان الذي يتوسط عناصر الطيور. وقد عرفنا أن قوة رسم الحيوان بصفة عامة كان من أهم خصائص المدرسة الفنية الصقلية، وعرفنا أنها تميزت في ذلك عن غيرها من المدارس الإسلامية المعاصرة.

والى جانب التميز الذي لاحظناه في العناصر الحيوانية نلاحظ ميزة أخرى بالنسبة للعناصر النباتية فهي متأثرة إلى حد ما بمبيلاتا في الفن البيزنطي المعاصر. قارن بين الشكل (أ) السابق والشكل الذي نعبه على النسيج البيزنطي في القرن ١٠/١١ م



(١) فان التوزيع الزخرفي فيها يكاد يكون واحداً وكذلك نلاحظ

هنا عدة ظواهر فنية شاعت في الزخارف النباتية الصقلية مثل ظواهر امتداد العروق والتوائها بحيث تتخذ شكل حلزون يضم بداخله ورقة نباتية (٢) فضلاً عن ظاهرة تجويف القاع (٣).

والى جانب ما ذكرنا نلاحظ ظاهرة الفصل بين العناصر الحيوانية في الزخرفة بحيث يظهر التكوين الزخرفي العام وكأنه في أشرطة وهذه ظاهرة لاحظناها أيضاً في الزخارف الحيوانية على المواد المختلفة في صقلية خلال القرن الثاني عشر الميلادي.

لكل ما تقدم أرجع نسبة هذه التحفة إلى صقلية، كما أرى أنها ترجع في صنعها إلى القرن الثاني عشر الميلادي.

Falke, Otto, Decorative Silks, Fig., 170

(١)

(٢) انظر ما كتبناه في التحليل الفني للعناصر النباتية.

(٣) انظر ما كتبناه في التحليل الفني للعناصر النباتية.

### القطعة الثالثة : لوحة رقم ٩٦

منسوجة من الحرير، محفوظة في Siegburg بألمانيا (مقاطعة كولونيا)<sup>(١)</sup>  
تتكون زخرفة هذه التحفة من منظر لنسور خرافية رسمت بشكل مواجه وقد نشر كل منها جناحيه، وقبض بأظافره على رقبتين حيوانين مرسومين بشكل طبيعي وزخرفت أجنحة النسور بزخرفة قوامها ثلاث مناطق، أعلاها زين بأشكال على هيئة قشور السمك وأسفلها مزخرف بأشرطة رفيعة، أما المنطقة الوسطى للجناحين فقد زخرفت بواسطة شريط عرضي يضم بداخله كتابة كوفية نصها «بركة لصاه»<sup>(٢)</sup>. جاءت بشكل متداير. أما بقية جسم النسر (الجلع والذيل والرقبة) فقد زخرفت بواسطة أشكال هندسية مختلفة فضلاً عن أشرطة مليئة بالحيبيات، كما زين النسر بواسطة



خروج عنصر نباتي محور من فمه على شكل نباتي محوري ينتهي في أعلاه بعنصر نباتي كبير مكون من أشكال لوزية متداخلة تزخرفها أوراق نباتية مختلفة الأشكال والمنظر العام يتضح فيه حرص الفنان على احترام ظاهرة التماثل، كما تظهر فيه ظاهرة تقسيم السطح العام للمناظر إلى مناطق أو مساحات طويلة.

وقد نسب الأستاذ فالكه هذه القطعة إلى صقلية معتمداً في ذلك على ظاهرتين أولها ظاهرة تقسيم السطح إلى مناطق طويلة وثانيتها أن هذا العنصر النباتي الكبير الذي يفصل النسر عن بعضها ظهر مثله في زخارف النسيج الإيطالي (منسوجات Lucca في القرن الرابع عشر)<sup>(٣)</sup> ما يوحي باقتباس زخرفته من منطقة قريبة هي صقلية.

وسأحاول بدوري تحليل زخارف هذه التحفة بغية إسناد هذه التحفة على ضوء ما وصلت إليه من نتائج لدراساتي عن مدرسة صقلية علنا نصل من ذلك إلى نسبة نظمنا إليها في شأن هذه القطعة ..

Falke, Decorative Siks, PL., 155

(١)

(٢) أعتقد أنها اختصار لكللمتي «بركة لصاحبه» وقد اسقط الفنان حرفي ح، ب لضيق المكان.

Ibid., PL., 225

(٣)

نلاحظ في زخرفة هذه التحفة أن الفنان قد أحترم النسب التشريحية في رسوم الحيوانات، كما راعى الدقة في رسم التفاصيل الجزئية كرسمه للحوافر والتعبير عن قوة الأرجل بالنسبة للنسر بالطريقة التي ألفناها كثيراً في الزخارف الحيوانية الصقلية لاسيما في رسوم سقف الكابلا باللاتينا (انظر اللوحة رقم ٨٨). كما نلاحظ أنه على الرغم من انتشار رسم النسر على هيئة مواجهة في الأقنعة الإسبانية من القرن ١١ و١٢ م<sup>(١)</sup> فإن النسر المرسوم على هذه التحفة يتم عن صلة وثيقة برسوم النسر المواجهة على النسيج البيزنطي المعاصر<sup>(٢)</sup>، من حيث التكوين العام وتوزيع النسب، وهذا التأثير بالفن البيزنطي أمر مسلم به نتيجة لوجود النساكين البيزنطيين في مصانع الطراز الملكي ببارمو كما سبق أن أشرنا. كما نلاحظ أيضاً أن تأثير زخارف هذه القطعة بالفن البيزنطي لم يقف عند توزيع شكل النسر بل تعداه إلى العناصر النباتية، فالعنصر النباتي الذي يخرج من منقار النسر قد سبق الإشارة إلى أنه مقتبس في توزيعه من العنصر البيزنطي الذي أشرنا إليه في زخارف التحفة الثانية من النسيج<sup>(٣)</sup>

أما من حيث الكتابة الكوفية فبمقارنة الحروف الواردة في زخرفة أجنحة النسر وجدت أنها تتفق وقواعد الخط في صقلية خلال القرن الثاني عشر الميلادي على شواهد القبور. فإذا أضفنا إلى ما تقدم ظاهرين هامتين أولاهما ظاهرة تقسيم السطح إلى مناطق طوله (سبق أن أشرنا إليها في تحليلنا لزخارف التحفة الأولى) وثانيها الزخرفة بالعنصر النباتي الذي ينتهي في أعلاه بشكل لوزي مقسم إلى مناطق أصغر منه وهو الذي أشار إلى وجوده الأستاذ فالكه على النسيج الإيطالي في النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي، أمكننا لهذه الأسباب مجتمعة ترجيح إسناد هذه التحفة إلى صقلية في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي.

Falke, Decorative Silks, PL., 141, 142

(١)

Ibid., PL., 180

(٢)

Ibid., PL., 178

(٣)



#### القطعة الرابعة (لوحة رقم ٩٤)

منسوجة من الحرير محفوظة بمتحف هانوفر Hanover (١) بألمانيا وهذه القطعة ليست كاملة حتى يمكننا وصف المنظر العام لزخارفها كلها، والجزء الذي لدينا يشتمل على نصف دائرة محاطة بشرطين بأحدهما كتابة لاتينية نص الجزء المتبقي منها Operatum in Regio Ergast (٢) وترجمتها «عمل في المصنع الملكي» وهي مكتوبة طرداً وعكساً، وبالأخر سلسلة من الدوائر المطموسة والمفرغة بالتبادل، وداخل هذين الشرطين نجد جزءاً من حيوانين متدبرين أغلب الظن أنها أسدان قد رسما بشكل متماثل تماماً. أما الأرضية فقد زخرفت بوحدات من الدوائر المفرغة من الوسط كما زخرفت بشكلين لوزيين مفصصين من الخارج. وخارج الشرطين نجد طائر ين متدبرين أيضاً على مسافة من بعضها ويرجح أنه كان حول الدائرة الكبيرة أربعة من هذه الطيور. ونجد تحت أقدام الطائر ين أشكالاً تشبه الدوائر المفرغة تنتهي في أعلاها بشكل صليبي. ينسب الأستاذ فالكه هذه المنسوجة إلى صقلية.

#### التحليل الفني لزخارف هذه القطعة:

إن الجزء الباقي من هذه التحفة لا يقدم لنا صورة كاملة عن زخارفها فليس لدينا — سوى منظر نصفي لحيوانين قد يكونا أسدين متدبرين وبعض الدوائر والأشكال اللوزية المفصصة إلى جانب الإطار ذي الكتابة اللاتينية وبعض الدوائر المفرغة والمصمتة فضلاً عن رسم لطائر ين. والشيء المهم في هذه الزخرفة هي استعمال الكتابة بالحروف اللاتينية على غرار الأسلوب المستعمل في الزخرفة بالحروف العربية. فضلاً عن مدلول هذه الكتابة اللاتينية فإن ترجمتها «عمل في المصنع الملكي» مما يشير إلى أنها من صناعة صقلية لا سيما وأنها تمزج اللاتينية باليونانية مما يدل على التأثير البيزنطي المعروف في صقلية في القرن الثاني عشر. لذا أرحب أن تكون هذه التحفة من صناعة صقلية في أواخر القرن الثاني عشر أو بداية القرن الثالث عشر للميلاد.

Falke, Otto Decorative Silks, Pl, 150

(١)

Regium Ergasterium





(٢) هذه العبارة نصفها باللغة اليونانية ونصفها الآخر باللاتينية وأصلها اللاتيني

### القطعة الخامسة : لوحة رقم ٩٧

منسوجة من الحرير مخفوفة في Sens بفرنسا (شمال ليون). قوام زخرفتها مناطق دائرية محاطة بإطار به زخارف نباتية تحاكي الكتابة الكوفية التي اعتدنا رؤيتها كعنصر زخرفي وتوزع هذه الزخارف جاء متدابراً كأنه كتابة وتتصل هذه الدوائر الكبيرة ببعضها بواسطة أربع دوائر صغيرة وتشتمل كل منطقة دائرية كبيرة على منظر مكون من طائر ين وحيوانين خرافيين يخرج من مقارها فرع نباتي مورق. وينفصل كل زوج منها عن بعضه بواسطة عنصر نباتي يخرج من أصيص صغير يمتد حتى يقسم الدائرة قسمين تقريباً وينتهي في أعلاه بعنصر على شكل



أما خارج المنطقة الدائرية فنجد أربعة طيور تضع مناقيرها في أجنحتها فضلاً عن بعض الفروع النباتية المورقة في الأرضية. نسب الأستاذ فالكه هذه التحفة إلى صقلية، وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة على ضوء ما وصلت إليه من نتائج في دراسة خصائص مدرسة صقلية، علنا نصل إلى رأي في نسبة هذه التحفة.

نلاحظ في زخرفة العناصر الحيوانية وضوح التأثير البيزنطي بصفة عامة فطريقة زخرفة الجسم بالخطوط المتكسرة  وطريقة رسم ريش الذيل بالخطوط ذات التقوسات  وطريقة رسم الأرجل ذات الزخرفة على هيئة  والمفاصل على هيئة  والرقبة ذات الحبيبات الدقيقة وذيل الحيوان الزخرفي والأجنحة ذات التقوسات فكلها أساليب زخرفية شاعت في الفن البيزنطي المعاصر على الأقمشة <sup>(١)</sup> وإلى جانب هذه الأساليب البيزنطية في الزخرفة الحيوانية نلاحظ ظاهرة صقلية أصيلة وهي المحافظة على احترام النسب التشريحية للحيوانات والعناية بإبراز التفاصيل الصغيرة، فضلاً عن قوة التعبير عن الحركة المناسبة (انظر رسوم الطيور خارج الدائرة الرئيسية).

(١) لاحظ هذه الأساليب الزخرفية على الأقمشة البيزنطية عند

أما من حيث العناصر النباتية في زخارف هذه التحفة فنلاحظ فيها أنها تأثرت أيضاً بأساليب المدرسة البيزنطية في زخارف النسيج المعاصر، فرسم عنصر نباتي محور يخرج من شكل على هيئة قاعدة أو أصيص نجد شبيهاً له على النسيج البيزنطي في الفترة من القرن ٨ - ١١م<sup>(١)</sup> أما تكوين العنصر النباتي نفسه الذي يقسم الدائرة الرئيسية فهو مكون من أشكال تتألف من أوراق نباتية ألفناها في صقلية (انظر شكل ١٩، ط عناصر نباتية من صقلية)

بقيت لدينا ظاهرة الزخرفة في الإطار الدائري الذي يحيط بالشكل الرئيسي وهي المؤلف من عناصر نباتية محورة موضوعة بشكل متدابر (طرداً وعكساً) تحاكي في ذلك الزخرفة بالحروف الكوفية. وأرى أن هذا يشير إلى أصالة التأثير الإسلامي في هذه التحفة على الرغم من عدم استعمال الحروف العربية.

وإلى جانب ما ذكرنا نلاحظ اتفاق زخارف هذه التحفة مع ما هو مألوف في الزخارف الصقلية المعاصرة على النسيج من حيث وضوح الأرضية وتقسيم أجنحة الطيور. لهذه الأسباب مجتمعة أرجع نسبة هذه التحفة إلى صقلية في أواخر القرن الثاني عشر أو بداية القرن الثالث عشر الميلادي.

**القطعة السادسة (لوحة رقم ١٠٠):**

منسوجة من الحرير نشرها الأستاذ فالكه وأشار إلى أنها غير معروفة الأصل<sup>(٢)</sup> ، وتقوم زخارفها على المناطق الدائرية الكبيرة التي تتصل ببعضها بواسطة دوائر صغيرة وتحتوي هذه الدوائر الكبيرة على زخرفة قوامها أربعة أشكال خرافية يفصلها فرع نباتي محور. أما العناصر الخرافية فتتكون من جسم حيوان له جناحان وذيل، كما أن له منقاراً يتدلى منه فرع نباتي. وهي مرسومة بشكل متماثل تارة بالتقابل وتارة أخرى بالتدابر. أما المناطق المحصورة بين الدوائر فهي مزخرفة بواسطة عنصر نباتي مورق محور تماماً. ونلاحظ أن الدوائر الكبيرة لها شريط به زخرفة تحاكي الحروف اللاتينية. أما الدوائر الصغيرة التي تتصل الدوائر الكبيرة ببعضها فقوام زخرفتها وريدة تحيط بها لآلىء صغيرة.

Falke, Decorative Silks, Pls., 163, 168, 178

(١)

Falke, Otto, Decorative Silks Fig. 162

(٢)

وقد نسبها الأستاذ فالكه أيضاً إلى صقلية في القرن الثالث عشر الميلادي .  
ويمكننا قياساً على زخارف التحفة السابقة التي سبق لنا تحليلها ترجيح إسناد هذه  
القطعة إلى صقلية في القرن الثالث عشر لزيادة التأثير البيزنطي في جميع العناصر  
الزخرفية الموجودة في القطعة .

#### القطعة السابعة : لوحة رقم ٩١

منسوجة من الحرير محفوظة بمتحف برلين (١) . تتكون زخرفتها من منظر لنسرين  
خرافيين مرسومين بشكل مواجه بالجسم، وقد نشر كل منهما جناحيه ولكل نسر رأسان  
لكل منهما قرنان منشنيان . ويقبض كل نسر بأظفاره على أسدين يسكان بدورهما  
حيوانين صغيرين . ويتوسط منظر النسرين فرع نباتي محوري ينتهي في أعلاه بعنصر على  
شكل كوز صنوبر زخارفه هندسية، يخرج منه على الجانبين محلاقان، ويتوسط كل  
منهما ورقة عنب مجوفة القاع، كما نلاحظ أن جناحي النسرد زخرفاً بعبارة بركة بركة  
لـ " وأرجح أن الكلمة ناقصة وتكملتها لصاحبه . وقد لجأ الفنان للاختصار لضيق  
المكان . هذا وقد زخرف الجناحان والجذع بواسطة دوائر مثقوبة وأشكال هندسية  
تقرب من قشر السمك فضلاً عن الخطوط التي زخرفت أسفل الجناحين . ويلاحظ بصفة  
عامة أن الزخرفة على هذه القطعة جاءت في مناطق مقسومة بواسطة الأفرع النباتية .

وقد نسب الأستاذ فالكه هذه القطعة إلى صقلية معتمداً على ظاهرة تقسيم الأسطح  
إلى مناطق طوليه (٢)، أما الأستاذان جلوك وديز فقد اكتفيا بنشر صورتها مصحوبة  
بنسبتها إلى صقلية أو إسبانيا في القرن ١٣ ، كما نسبها الدكتور زكي محمد حسن إلى  
صقلية دون تعليق ...

وسأحاول هنا على ضوء دراستي لخصائص مدرسة صقلية الفنية أن أحلل زخارف  
هذه التحفة بغية ترجيح نسبتها .

سبق لنا أن أشرنا إلى أن ظاهرة رسم الحيوانات بشكل مواجه شاعت في إيران  
والأندلس وصقلية في وقت واحد تقريباً ، كما لاحظنا ظاهرة النسور ذات الرأسين في

Falke, Decorative Silks, Fig., 158

(١)

Ibid., P., 21

(٢)

هذه البلاد أيضاً ولكن الذي يهمننا في زخارف هذه التحفة وضوح كثير من مميزات مدرسة صقلية الفنية فيها، فظاهرة المحافظة على النسب التشريحية لأجسام الحيوانات ورسمها بشكل قريب من الطبيعي والعناية بالأجزاء التفصيلية فضلاً عن التعبير عن الحالة النفسية بالحركة المناسبة. كل هذه خصائص تميزت بها مدرسة صقلية الفنية ونراها واضحة في زخرفة هذه التحفة فضلاً عن ظاهرة تقسيم الأسطح إلى مناطق طويلة التي سبق أن أشرنا إليها. فإذا لاحظنا أن مجموعة من الظواهر الفنية الأخرى التي شاعت في صقلية نجدها هنا أيضاً كظاهرة الفرع النباتي الذي يضم بداخله ورقة عنب مجوفة القاع إلى اتفاق جميع حروف الكتابة الكوفية مع قواعد كتابة الخط الصقلي على شواهد القبور في القرن السادس الهجري/ ١٢ م، كل هذا يجعلني أميل إلى ترجيح نسبة هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي.

#### القطعة الثامنة : لوحة رقم ١٠١

منسوجة من الحرير محفوظة بمتحف الفنون ببارلين Kunstgrwerbe Museum (١)؛ وقوام الزخرفة على هذه القطعة طيور وحيوانات متقابلة ومتدايرة بشكل متماثل، ويفصل هذه العناصر بعضها عن بعض فروع نباتية محورة تماماً وتكاد تكون رمزية فقط. و يلاحظ هنا أن الحيوانات قد خضعت أيضاً للتكوين الزخرفي كما نرى في رسم العيون والأفواه. نسب الأستاذ فالكة هذه القطعة إلى صقلية في القرن ١٣ م معتمداً على فكرة تقسيم الأسطح إلى مناطق طويلة (٢).

وأرى أنه على الرغم من ضعف رسم بعض الحيوانات فإنها تتميز بظاهرة قوة التعبير واحترام النسب التشريحية إلى حد كبير لا سيما بالنسبة للطيور فإذا لاحظنا ظاهرة تقسيم السطح إلى مناطق طويلة مع المحافظة على ترك أرضية متسعة بين العناصر الزخرفية وهذه كلها ظواهر فنية تميزت بها مدرسة صقلية الفنية أمكننا القول بترجيح ما ذهب إليه

Falke, Decorative Silks, Fig. 154

(١)

Ibid., P., 27

(٢)

الأستاذ فالكه من نسبة هذه التحفة إلى صقلية . أما من حيث تأريخها فإنني أرجح صنعها في القرن الثالث عشر الميلادي .

### القطعة التاسعة : لوحة رقم ١٠٠ :

منسوجة من الحرير محفوظة في Vich باسبانيا (مقاطعة برشلونة) (١)  
وتشتمل زخارف هذه القطعة على رسوم لأشكال خرافية إلى جانب الديكة الرومية .  
والأشكال الخرافية عبارة عن جسمين لطائرين لها أرجل حيوان ورأس آدمي ولكن  
بأذنين طويلتين كأذن الحيوان ويحيط بمعظم الشكل الخرافي شبه عقد تتخلله رؤوس  
ثعابين بينها خطوط متكرسة كما يحيط برأس الشكل الخرافي شبه عقد آخر أصفر منه  
مكون من فروع وأوراق نباتية محورة . أما عناصر الطيور فتتضمن رسماً لطائرين  
متقابلين (ديكين روميين) بشكل متماثل مرة بالتقابل ومرة بالتدابر . ويفصل الطيور  
المتقابلة فروع نباتية محورة على شكل أشجار تقسم المنظر العام إلى مناطق مستطيلة ، كما  
نرى طيوراً أخرى صغيرة متقابلة ومتدابرة أيضاً . وقد زينت العناصر الحيوانية  
بالحبشيات الدقيقة والخطوط المستقيمة والمنقطة . ويلاحظ في رسوم الحيوانات غير  
الخرافية أنها رسمت بشكل يتمثل فيه مراعاة النسب التشريحية ، والعناية بالتفاصيل  
الجزئية . وقد نسب الأستاذ فالكه هذه القطعة إلى صقلية وجاء بعده الأستاذ ميجون  
فنسبها إلى إسبانيا (٢) وسأحاول على ضوء نتائج دراستي تحليل زخارف هذه التحفة  
ونسبتها عسانا نصل إلى رأي في ذلك نرجح به قول أحد هذين العالمين .

تتميز زخرفة هذه القطعة بظهور الروح البيزنطية بشكل كبير سواء في عناصرها  
الحيوانية أو النباتية فضلاً عن الزخرفة التي تشكل إطاراً يحيط بالشكل الخرافي .  
فالحيوان الخرافي مزخرف بالطريقة البيزنطية التي شاعت في القرن ١٢ م من حيث  
طريقة رسم الخالب والتعبير عن المفصل بدائرة وزخرفة أعلى الفخذ بشكل

Ibid., Fig, 161

(١)

Migeon, Gaston, Manuel d'art M., Tome II P. 325

(٢)

٥٥ (١) والمزخرفة بالحبيبات الدقيقة داخل إطار، ورسم المعرفة بالخطوط المتكسرة. كل هذه الأساليب الفنية نلاحظها واضحة في رسم الحيوان الخرافي.

أما من حيث الإطارات المحيطة بجسم الحيوان الخرافي فواضح فيها التأثير البيزنطي أيضاً من حيث الفكرة ومن حيث استغلال رؤوس الحيوانات فيها فضلاً عن استعمال الخطوط المتكسرة (٢).

إلا أنه على الرغم من وضوح التأثير البيزنطي في زخارف هذه التحفة فإن بعض خصائص المدرسة الفنية الصقلية تبدو واضحة فيها، فاحترام النسب التشريحية للحيوان لا سيما الحيوان غير الخرافي، والعناية برسم تفاصيل الجسم، وتقسيم المناطق الزخرفية إلى مناطق طويلة.

لهذه الأسباب مجتمعة. أرجح أن تكون هذه التحفة من صناعة صقلية في القرن الثالث عشر.

#### القطعة العاشرة : لوحة رقم ١٠٢

منسوجة من الحرير محفوظة بمتحف في Utrecht هولندا (٣)  
وتقوم زخرفة هذه التحفة على رسوم للطواويس المتقابلة تارة والمتدابة تارة أخرى، ورسمت هذه الطواويس جميعها بشكل جانبي. ويفصل بين هذه الطواويس عناصر نباتية تنتهي أحياناً بمناطق كالدرع ملئت أوراقاً نباتية مختلفة الأشكال، كما امتلأت أرضية التحفة بفروع نباتية على شكل حلزونات تضم بداخلها أوراقاً نباتية محورة وأشكالاً أخرى تشبه عنقود العنب، ويلاحظ على زخارف هذه التحفة بصفة عامة أنها تخضع لفكرة تقسيم السطح إلى مناطق طويلة بواسطة العناصر النباتية، كما يلاحظ أن

(١) راجع مجموعة قطع النسيج البيزنطي الحريري عند فالكه.

Falke, Decorative Silks, Fig., 172, 178, 188, 174, 186

Ibid.,

(٢)

Falke, Decorative Silks, Fig., 16,0

(٣)

الحيوانات قد رسمت بطريقة تجعلها قريبة من الطبيعية من حيث احترام نسبها التشريحية . وقد نسب الأستاذ فالكه هذه القطعة إلى صقلية دون أن يعلل لذلك ونهج على منواله الدكتور زكي محمد حسن (١) .

وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة على ضوء النتائج التي وصلت إليها في خصائص مدرسة صقلية الفنية بغية ترجيح نسبة هذه التحفة .

تميزت هذه العناصر الحيوانية التي تزخرف هذه القطعة بمميزات المدرسة الصقلية من حيث القرب من الطبيعة واحترام النسب التشريحية والعناية بالتفاصيل الجزئية، ومن حيث الزخارف النباتية ومناطق الدروع، فإننا نجد شيئاً لهذه الدروع في الخشب الصقلي فضلاً عن أننا نجد ظاهرة الفروع النباتية الطويلة التي بداخلها ورقة، كما نلاحظ في الزخرفة العامة للسطح على هذه التحفة أنها مقسمة إلى مناطق طويلة بواسطة العناصر النباتية التي تعلوها الدروع . ولما كانت زخارف هذه التحفة تشترك في السمات العامة للفن الصقلي سواء من حيث النباتات الزخرفية أو العناصر الحيوانية، فضلاً عن ظاهرة تقسيم الزخرفة إلى مناطق طويلة فإنني أرجح نسبتها إلى صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي .

## ثانياً : التحف العاجية

هناك أيضاً مجموعة من تحف العاج متناثرة بين متاحف العالم المختلفة تباينت آراء أساتذة الفن في شأن نسبتها، فمنهم من ذهب إلى ترجيح نسبتها إلى صقلية، ومنهم من أنكر هذه النسبة ونسبها إلى غير الجزيرة، ولما كان هؤلاء العلماء لم يقدموا لنا مبررات إسنادهم لهذه التحف فقد رأيت أن أحاول الاستفادة من نتائج دراستي لخصائص مدرسة صقلية الفنية في ترجيح نسبة هذه التحف . وسأعرض بعض هذه التحف واحدة واحدة واصفاً ومحللاً زخارفها بغية محاولة الخروج برأي فيها .

(١) دكتور زكي محمد حسن، اطلس الفنون الزخرفية، شكل ٥٩٨



### التحفة الأولى : (لوحة رقم ١٠٣)

عبارة عن صندوق كبير من الخشب المطعم بقطع من العاج محفوظ حالياً في مكان ملحق بالكابلا بالاتينا . ويتكون هذا الصندوق من جزئين، قاعدة وغطاء . والقاعدة على شكل بيضاوي، أما الغطاء فعلى شكل مقبى . وزخرفة هذا الصندوق تتكون سواء على القاعدة أو الغطاء من عناصر الزخرفة المختلفة ، ففيها عناصر حيوانية وزخارف نباتية إلى جانب الأشكال الهندسية والنصوص الكتابية .

وقد وضع التصميم الزخرفي لهذا الصندوق على أساس خلق مناطق تدور حول العلبة، تشكل أشرطة يضم كل منها نوعاً من أنواع الزخرفة ، ويشغل منطقة تحزم الصندوق ، سواء كانت الزخرفة حيوانية أو كتابية أو هندسية . أما العناصر النباتية فقد استغلت في زخرفة المناطق بصفة عامة. وتشكل زخرفة قاعدة الصندوق ثلاثة أشرطة ؛ أعلاها وأسفلها عناصره كتابية بالخط النسخي . أما الشريط الأوسط فيضم عناصر حيوانية قوامها حيوانات تنقض على بعضها (أسد ينقض على غزال أو صقر ينقض على طائر) ، كما نجد أشكالاً حيوانية خرافية ذات أجنحة إلى جانب أشكال ترمز للأشخاص بعضها معتدل وبعضها مقلوب ، وقد رسمت جميع العناصر الحيوانية في هذه المنطقة على أرضية نباتية . كما استخدمت الفروع النباتية الدائرية كوسيلة لخلق إطارات تدور حول كل منظر من المناظر . أما الشريطان المزخرفان بالخط النسخي أعلى وأسفل قاعدة الصندوق فإنها قد وزعت كتابتها بحيث تقع على أرضية ذات فروع نباتية دقيقة مع بعض الحبيبات الصغيرة ، وتتألف زخرفة النقوش على قاعدة الصندوق من عبارات نقرأ منها ما يأتي : المجد لله شاكرأ... بالتوفيق والسعد ، العظما ما غرد القمري لا... وتحاط أشرطة الكتابة بأشرطة رقيقة تضم أشكالاً هندسية مختلفة التكوين فيها المربع والمعين . أما غطاء هذا الصندوق فقد زخرف بنفس أسلوب زخرفة القاعدة من حيث الأشرطة بأنواعها المختلفة كما وردت عليه عبارات : والقلب ، أنا للعين نزهة حين أبدوا... الجمال...

ولما كان أساتذة الفن مثل جلوك وديز وكونل وميجون قد نسبوا هذه التحفة إلى صقلية دون أن يقدموا أسباباً فنية لهذه النسبة، فقد رأيت وأنا بصدد دراسة التحف المنسوبة إلى صقلية أن أحاول تحليل زخارف هذه التحفة وإبداء رأيي في ترجيح نسبتها على ضوء النتائج التي وصلت إليها من دراستي لخصائص مدرسة صقلية الفنية.

لاحظنا في زخارف هذا الصندوق أن الفنان قد حرص على إبراز رسوم الحيوانات بشكل يحاكي فيه الطبيعة، كما اجتهد في التعبير عن الانفعالات وما يلزمها من حركة جسمية مناسبة مع احترام للنسب التشريحية. وهذه الظاهرة كانت خاصة تفوق فيها الفنان الصقلي على غيره من فناني العالم الإسلامي المعاصر، سواء في الدولة الفاطمية أو الدولة السلجوقية أو الأندلس، فإنه قد أحرز في هذا المضمار قدراً واضحاً من التفوق (راجع ما كتبناه عن هذه الظاهرة في الباب الرابع) كما نلاحظ بالنسبة للزخارف النباتية على هذه التحفة أنها لم ترد على سقف الكابلا بالاتينا ولا على الخشب أو الجص الصقلي، ولكننا نلاحظها على الزخارف الفسيفسائية التي تزين جدران الكابلا بالاتينا<sup>(١)</sup>، وهي زخارف من صنع فنانيين بيزنطيين، فقد رأينا بعض الوريقات الواردة على هذه التحفة مثل ② ⑤ تتفق تماماً وما بجاء على الفسيفساء المشار إليها مما يؤكد لنا تأثر الفنان بالمدرسة البيزنطية. وهذا أمر يدهي بالنسبة للفن الصقلي في القرن الثاني عشر الميلادي كما سبق أن بينا.

أما من حيث الكتابة النسخية التي تزين بعض أشرطة هذه التحفة فإننا نلاحظ تشابهاً كبيراً بين حروفها والحروف النسخية الصقلية في القرن الثاني عشر الميلادي (انظر شكل ١، شكل ٢).

فاذا أضفنا إلى ما تقدم أن الفنان قد حرص في زخرفة هذه التحفة على رسم الحيوانات والكتابة على أرضية تشيع فيها الأوراق النباتية بقصد التعبير عن العمق مع المحافظة على اتساع الأرضية (وهي ظواهر فنية شاعت في صقلية خلال القرن الثاني عشر لا سيما على الخشب) فضلاً عن استغلال الأشرطة الضيقة ذات الأشكال الهندسية كإطار يحدد المنظر العام على الصندوق «وهي ظاهرة لاحظناها بكثرة في زخارف

الفلسيفساء البيزنطية في قصر العزيزة<sup>(١)</sup>، مما يؤكد المزج بين الأساليب الإسلامية والأساليب البيزنطية، وهو طابع مدرسة صقلية الفنية فإنني لهذه الأسباب مجتمعة أرجح نسبة هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي.

#### التحفة الثانية : (لوحة رقم ١٠٤)

عبارة عن صندوق من العاج محفوظ بمتحف برلين<sup>(٢)</sup>. ويتكون هذا الصندوق من قاعدة وغطاء جالوني. وقد زخرفت القاعدة بواسطة منطقة مستطيلة يحفها إطار ضيق به فرع نباتي مورق محوره وداخل المنطقة المستطيلة نجد أربع دوائر تنفصل عن بعضها بواسطة أشكال هندسية (معينان وشكل سداسي مستطيل)، وداخل كل دائرة نجد أشكالا ومناظر حيوانية مرسومة يبدو فيها حرص الفنان على أن تمثل الطبيعة فضلاً عن حرصه على ظاهرة التماثل. وزخارف الحيوانات على هذه التحفة عبارة عن منظرين لحيوانين في حالة انقضاخ على الفريسة، ويمثل الشكلان الآخران غزالين واقفين. أما غطاء الصندوق فقد زخرف بواسطة مناطق تتفق والشكل الجالوني وتضم هذه المناطق زخارف حيوانية وآدمية ونباتية. ونلاحظ أن الفنان قد رسم منظر رجل وأسد في الوسط على جانبيهما رسم غزالين داخل دائرتين، وقد استغل الفنان العناصر النباتية في خلق دوائر تخرج منها أوراق نباتية، وتحاط المناطق التي تزين الغطاء بشرط يحيط بها يحتوي على فرع نباتي مورق أيضاً.

وقد نسب الأستاذان جلوك وديز هذه التحفة إلى صناعة جنوب إيطاليا دون أن يعللا لذلك وسأحاول هنا على ضوء دراستي لخصائص مدرسة صقلية الفنية أن أدلي برأيي في هذه النسبة.

نلاحظ من تحليلنا لزخارف هذه التحفة أن العناصر الحيوانية بها تمازجاً امتازت به مدرسة صقلية من حيوية واحترام للنسب التشريحية وحركة وتعبير عن الانفعال (لاحظ حالة الحيوانات التي تفترس) فقد نجح الفنان إلى حد كبير في إظهار الحركة المناسبة لحالة الفرع، كما اعتنى الفنان بالتفاصيل الجزئية في رسوم الحيوانات، وهذا طابع مميز لمدرسة صقلية الفنية (راجع ما كتبناه عن الزخارف الحيوانية الصقلية في

Terzi, La Capella del R. Palazza. Tav., 112

(١)

H. Gluck & E. Diez, Die Kunst des Islam P., 485

(٢)

الباب الرابع). و يلاحظ أيضاً رسم شخص يمسك بحريتين ودرع وأمامه أسد وقد رسم هذا الشخص بشكل دقيق معبر تميزت به مدرسة صقلية الفنية، فإذا أضفنا إلى هذا جميع الظواهر الفنية الواردة في زخرفة هذه التحفة من حفر عميق وأرضية متسعة واستغلال النباتات في التعبير عن العمق فضلاً عن اتساع الأرضية بين العناصر الزخرفية واستغلال شريط ضيق مزخرف بفرع نباتي مورق يحيط بموضوع الزخرفة الرئيسي، وهي ظواهر فنية شاعت في زخارف المدرسة الصقلية، أمكنني القول بترجيح نسبة هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي أو جنوب إيطاليا في أوائل القرن الثالث عشر حيث مارس المسلمون نشاطهم هناك.

#### التحفة الثالثة : (لوحة رقم ١٠٦)

هي عبارة عن مقلمة من العاج محفوظة حالياً بمتحف المتروبوليتان تحت رقم

(١) ٢٣/١٩٠/١٧

**وصف القطعة :** صممت هذه المقلمة على شكل اسطواني عليه زخرفة قوامها أربعة مناظر محاطة جميعها بشريط يحتوي على فرع نباتي تخرج منه أوراق محورة. المنظر الأول عبارة عن طائر ينقض على آخر لأنه يهاجم غزالاً وكأنه يريد أن ينتزعه منه، والمنظر الثاني لأسد يفترس حيواناً، والمنظر الثالث لطاووسين يلفان رقبتيهما على بعضهما ويتلامسان بالمنقارين. وقد رفع كل منها ذيله، أما المنظر الأخير فهو لحيوانين يجلسان متدابرين إلا أن وجهيهما متقابلان ويحملان في فمهما عنصراً نباتياً ينتهي في أسفله بكوز صنوبر و يلاحظ هنا أن الفنان قد استعمل كوز الصنوبر في الفراغ كعنصر زخرفي.

وقد نسب متحف المتروبوليتان هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي. وسأحاول فيما يلي تحليل زخارف هذه المقلمة علني أصل إلى رأيي في ترجيح نسبتها على ضوء النتائج التي وصلت إليها في خصائص مدرسة صقلية الفنية.

(٢) تكرم متحف المتروبوليتان فوقانا بعدد من الصور لهذا البوق.

أهم ما يلفت النظر في زخرفة هذه المقلمة رسم الحيوانات المختلفة بطريقة تم عن الحيوية والحركة فضلاً عن التعبير عن فكرة معينة وقد وفق الفنان في ذلك توفيقاً كبيراً فإن طريقة رسم الأسد وهويته على فريسته تظهر مدى قوة الأسد وضغطه على الفريسة حتى ركعت في جزع واضح عبر عنه الفنان بعض الفريسة لرجل الأسد، كما نلاحظ حرص الفنان على العناية بكل التفاصيل الجزئية في رسوم الحيوانات كعنايته برسم الأظافر والأذن، هذا إلى جانب المحافظة على النسب التشريحية، كما أنه حرص على أن يكون الحفر عميقاً لإبراز الأشكال بصورة واضحة وترك الأرضية متسعة بين الأشكال المستخدمة في الزخرفة. فهذه الأمور جميعاً نراها شائعة في الزخرفة في المدرسة الصقلية.. كما أن إحاطة المنظر العام بإطار يحتوي على فرع نباتي موزق كان أيضاً شائعاً في النقوش الكتابية الصقلية في القرن الثاني عشر (١) ونلاحظ أيضاً ظاهرة هامة هي تقسيم السطح إلى مناطق طويلة وهي ظاهرة شاهدها في زخارف الخشب الصقلي وكذلك على قطع النسيج التي سبق أن ناقشنا نسبتها إلى صقلية. لهذا كله أرجح نسبة هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر.

#### التحفة الرابعة: (لوحة رقم ١٠٨ أ، ب، ج)

عبارة عن بوق من العاج، محفوظ بمتحف المتروبوليتان تحت رقم ١٧٧/٣/٤ (٢)، وتقوم زخرفة هذا البوق على ثلاث مناطق رئيسية تتضمن جميعها رسوماً داخل دوائر كبيرة تتصل ببعضها عن طريق دوائر صغيرة أو أشكال معينة، كما نجد على البوق خمسة أشربة تحيط به في أماكن مختلفة تتضمن فروعاً نباتية موزقة. أما العناصر الشائعة في زخرفة هذا البوق فهي طيور وحيوانات داخل دوائر كبيرة، كما نجد بعض الحيوانات والطيور وكيزان الصنوبر تتخلل الفراغات خارج هذه الدوائر. وينسب متحف المتروبوليتان هذه التحفة إلى صقلية أو جنوب إيطاليا في القرن الثاني عشر.

(١) انظر شاهد قبر من القرن السادس الهجري/١٢م لوحة رقم ٢٢.

(٢) تكرم متحف المتروبوليتان فوقانا بعدد من الصور لهذا البوق.

### التحليل الفني لزخارف هذه التحفة:

نلاحظ في زخارف هذا البوق أنها تميزت بالغنى في رسوم الحيوانات بأسلوب محاكي الطبيعة، كما نلاحظ حرص الفنان على رسم هذه الحيوانات على صورة معبرة؛ ففي كل عنصر حيواني نلاحظ فكرة واضحة كما نحس بتوافق بين هذه الفكرة وحركة أعضاء جسم الحيوان، فضلاً عن أن هذه الحيوانات جميعها قد رسمت تقريباً بأسلوب يتضح فيه احترام الفنان للنسب التشريحية والعناية بالأجزاء التفصيلية (انظر مثلاً شكل السمكة التي يسكبها الطائر بمنقاره فقد أبرز فيها الفنان كل مدلولات السمكة من زعانف إلى قشور) وهذه الأساليب مجتمعة كانت من خصائص الفنان الصقلي في القرن الثاني عشر الميلادي بشكل تفوق فيه على غيره من فناني العالم الاسلامي المعاصرين له (راجع ما كتب عن هذه الظاهرة في الباب الرابع).

وإلى جانب براعة الفنان في الرسوم الحيوانية فإننا نلاحظ أن هذه التحفة قد تميزت أيضاً بكل ما شاع في مدرسة صقلية من ظواهر فنية؛ كالخفر العميق والتجسيم وترك أرضية واسعة بين العناصر الزخرفية، والتعبير عن العمق بواسطة الفروع النباتية ذات الأوراق المحورة في الإطارات. هذا فضلاً عن رسم الرأس الآدمي عارياً وهي ميزة صقلية أيضاً..

لهذه الأسباب مجتمعة أرجع نسبة هذه التحفة إلى جزيرة صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي أو جنوب إيطاليا في القرن الثالث عشر حيث مارس المسلمون نشاطهم هناك.

### التحفتان الخامسة والسادسة : (اللوحتان ١٠٥ أ، ب)

عبارة عن قطعتين من أبواق عاجية وهما محفوظتان بمتحف المتروبوليتان تحت رقم

٢١١/١١٠/١٧.

وتتضمن زخرفة القطعتين دوائر تضم بداخلها عناصر حيوانية متنوعة تخرج من ذيول بعضها رؤوس حيوانية، وتفصل الدوائر الرئيسية عن بعضها دوائر صغيرة وأشكال معينة، وبين الفراغات التي تخلفها الدوائر نجد كيزاناً من الصنوبر ورؤوساً حيوانية. ويزين كل تحفة شريطان من الفروع النباتية المورقة.. وتبدو على العناصر

الحيوانية هنا القوة في التعبير واحترام النسب التشريحية وإبراز الحركة المناسبة للأنفعال . وقد نسب متحف المتروبوليتان هاتين القطعتين إلى صقلية في القرن الثاني عشر.

ولما كانت زخارف هاتين التحتين لا تختلف عن زخارف البوق السابق (لوحة رقم ١٠٨، أ، ب، ج) طريقة وموضوعاً، فإنني أرى نسبة هاتين التحتين إلى صقلية في القرن الثاني عشر أو جنوب إيطاليا في بداية القرن الثالث عشر الميلادي أسوة بما على البوق السابق من زخارف .

#### التحفة السابعة : (لوحة رقم ١١٥)

علبة من العاج من إحدى المجموعات الخاصة بباريس <sup>(١)</sup> ، قوام الزخرفة عليها عبارة عن شريط يدور حول الجزء العلوي من العلبة ، وقد ملئ هذا الشريط بكلمات متكررة من الخط الكوفي هي: العز. النصر. وبأسفل هذا الشريط نجد منطقة كبيرة رسم فيها شخص يركب حصاناً وقد اعتلى مؤخرة الحصان حيوان صغير. ونجد في الأرضية بعض العناصر النباتية المحورة إلى جانب طائر لا تتضح كل معالنه . وقد نسب الدكتور زكي محمد حسن هذه التحفة إلى صقلية دون إبداء تعليل لذلك .

#### التحليل الفني لزخارف هذه القطعة :

تتميز هذه التحفة بثلاثة أشياء هامة هي :

أولاً : طريقة الكتابة الكوفية . فقد انفردت بزخرفة لحرف الالف ، في الكلمات الواردة على العلبة على شكل

١٢

و يلاحظ أن هذا الحرف المصحوب بهذه الزخرفة كان مما تميزت به مدرسة صقلية في ميدان الخط حيث لم نجد له شبيهاً في نقوش العالم الإسلامي المعاصر لمدرسة صقلية وقد أثبتنا ذلك في الباب الرابع من المقارنات .  
ثانياً : طريقة رسم الشخص الذي يركب الحصان : فقد جاء متفقاً مع الخصائص

(١) انظر الدكتور زكي محمد حسن - أطلس الفنون - شكل ٤٣٣ .


الفنية لرسم الأشخاص في المدرسة الصقلية (راجع الباب الرابع) سواء من حيث عرى الرأس أو رسم العينين أو زخرفة الملابس .

ثالثاً : طريقة رسم الحيوان : جاء رسم الحصان قوياً تظهر فيه الحركة ودقة رسم أجزاء الجسم وهذا أيضاً من خصائص مدرسة صقلية التي تناولناها في الفصل الرابع . هذا فضلاً عن ظاهرة اتساع أرضية الصورة التي شاعت في مدرسة صقلية سواء على الخشب أو النسيج أو في التصوير .

#### التحفة الثامنة : — (لوحة رقم ١١١)

عبارة عن صندوق من العاج محفوظ بمتحف القيصر فردريك ببرلين .<sup>(١)</sup> مكون من قاعدة وغطاء . ويتخذ الغطاء شكلاً جالونياً . أما زخارف هذه التحفة فهي تتكون من عناصر نباتية محورة داخل دوائر ، وعناصر حيوانية بين هذه الدوائر ، والزخرفة بصفة عامة يتضح فيها التماثل . ويحيط بالغطاء شريط جميل من الكتابة الكوفية به عبارة : « العز اليمن » مكررة ، وتخرج من هذه الحروف فروع نباتية دقيقة كما تزخرف أرضية النقش دوائر مثقوبة حولها فقط . وتزخرف القاعدة أيضاً بواسطة شريط غير كامل يضم بداخله أشكالاً هندسية صغيرة .

نسب الأساتذة كونل وجلوك وديز<sup>(٢)</sup> هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثالث عشر دون إبداء تعليل لذلك . وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة علني على ضوء ما عليها من زخارف وعلى ضوء النتائج التي وصلت إليها من دراسة خصائص المدرسة الصقلية الفنية أن أبدي رأياً في نسبة هذه التحفة .

تتميز العناصر الحيوانية على هذه التحفة بالحيوية واحترام النسب التشريحية وقوة التعبير . وهذه جميعها خصائص مميزة لمدرسة صقلية الفنية . . كما تتميز زخارف التحفة الكتابية بظهور بعض الحروف التي كتبت بطريقة مميزة في صقلية فحرف الزاي كتب على شكل  وهو أسلوب عهدانه في صقلية ولم نعهده في غيرها (راجع

Kuhnel, Islamische K. Kunst, Abb. 165

(١)

H. Gluck & Ernst Diez, Die Kunst Des Islam P., 483

(٢)



خصائص المدرسة الصقلية في الخط الكوفي (الباب الرابع). كما نلاحظ أيضاً صورة آدمية في أحد أركان الصندوق وهي تتفق في طريقة رسمها مع أسلوب الرسوم الآدمية الصقلية.

مما تقدم يغلب على ظني نسبة هذه التحفة إلى صقلية.

#### التحفة التاسعة : (لوحة رقم ١١٣)

هي عبارة عن صندوق من العاج محفوظ بكتدرائية Wurzburg بألمانيا له قاعدة تتخذ شكل المستطيل وقد زخرف هذا الصندوق بشرطين أساسيين أولهما (العلوي) يضم بداخله مجموعة من الدوائر المتجاوزة التي رسم بداخلها عناصر حيوانية في أوضاع مختلفة وزخرفت المسافة بين الدوائر بواسطة فروع نباتية محورة. أما الشريط الثاني (السفلي) فيتكون من مجموعة من المناطق المستطيلة التي تزخرف في أعلاها بعقود قرية من نصف الدائرية. وتضم كل منطقة طويلة شكلاً آدمياً في أوضاع مختلفة (الجالس على الكرسي، والواقف على رجل واحدة، والواقف على رجلين) ويفصل المناطق المقبية قوائم كأنها الأعمدة.

وقد نسب الأستاذ كونل هذه التحفة إلى صقلية دون توضيح لأسباب ذلك، وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة علني أصل إلى رأي في نسبة هذه التحفة. تميزت هذه التحفة برسوم حيوانات روعي فيها النسبة التشريحية الدقيقة، كما أبرزت فيها الحركة المناسبة وقد عرفنا أن هذا كان من مميزات المدرسة الفنية الصقلية في القرن الثاني عشر الميلادي.. كما تميزت أيضاً برسوم آدمية نلاحظ فيها أنها تتفق وأساليب رسم العناصر الآدمية في التصوير الصقلي، حيث نجد أشخاصاً برؤوس عارية، كما تتفق الملابس مع ما عرفناه من ملابس المدرسة الصقلية (انظر الباب الرابع)، كما نلاحظ أن التاج الذي يلبسه الشخص الجالس على الكرسي يتفق والتاج الصقلي من حيث تصميمه (راجع أغطية الرؤوس في الباب الرابع). وظاهرة جديدة بالاعتبار في زخرفة هذه التحفة هي استعمال المناطق ذات العقود القرية من نصف الدائرية. وقد بينا أن هذه الظاهرة كانت موجودة في الجزائر (جامع تلمسان) كما

رأيناها في الفن البيزنطي كذلك . وعامل التأثير بالفن البيزنطي بالنسبة للفن الصقلي أمر معروف ومقرر تاريخياً . ولما كانت هذه التحفة قد جمعت بين خصائص مدرسة صقلية الفنية وتأثرت بالفن البيزنطي، لذا أرجح نسبة هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي .

وخلافاً لما سبق دراسته من تحف عاجية هناك عدد من التحف ينسب إلى صقلية لكنني لا أستطيع تأييد هذا الرأي إما لعدم وضوح الزخارف التي عليه أو لثنافر خصائصه مع ما عهدناه من خصائص المدرسة الصقلية الفنية في القرن الثاني عشر الميلادي . ومن ذلك .

#### التحفة الأولى : لوحة رقم ١١٢

وهي علبة من العاج محفوظة بمتحف القيصرفردريك ببرلين (١) وهي اسطوانية الشكل يعلوها غطاء، ولا تظهر في هذه التحفة من الزخارف سوى فرع نباتي مورق يزين الغطاء، كما نلاحظ بعض الفروع النباتية التي تشكل جزءاً من نصف دائرة، وقد نسبها الأستاذ كونل إلى صناعة صقلية في القرن ١٣ م . ونظراً لعدم وضوح زخارف هذه التحفة فانه لا يمكنني إبداء رأي في شأن نسبتها .

#### التحفة الثانية : (لوحة رقم ١١٤)

(٢) وهي صندوق من الخشب المطعم بالعاج محفوظ في كاتدرائية طرطوشة باسبانيا ، تتميز زخارفه الحيوانية بالقرب من خصائص المدرسة الصقلية في رسوم الحيوانات إلا أن الخط النسخي الذي يزين جزءاً من غطاء الصندوق لا يتفق وأصول الخط النسخ الصقلي لا سيما في رسوم الحروف الرأسية (الألف واللام) لذلك أشك في نسبة هذه التحفة إلى صقلية .

### التحفة الثالثة : (لوحة رقم ١١٠)

وهي عبارة عن ست حشوات عاجية محفوظة بمتحف بارجلو في فلورنسة<sup>(١)</sup>، وتشمل زخارف هذه الحشوات مناظر لطرب أو صراع مع حيوان أو رقص . وقد نسب الأستاذان جلوك وديز هذه المجموعة من القطع إلى صقلية أو مصر ، أما الدكتور زكي محمد حسن فقد نسبها إلى صقلية . ولم يقدم أحد من هؤلاء العلماء حجة أو دليلاً على رأيه في هذه النسبة . وسأحاول تحليل زخارف هذه القطع بغية الوصول إلى رأي في شأن نسبتها على ضوء النتائج التي وصلت إليها من دراسة خصائص مدرسة صقلية الفنية .

نلاحظ في زخارف هذه القطع صوراً لأشخاص بعضها يحمل على ظهره حلاً يربطه بواسطة حبل وآخرون يدقون الطبول أو يعزفون على العود . ولكننا نلاحظ بدءاً بين أسلوب الحمل في هذه القطع وما ألفناه في صقلية ، كما نلاحظ فارقاً بين أغشية الرأس (العمائم) ، ونحس أيضاً بالفارق بين رسم الراقصة هنا والراقصات في سقف الكابلا بالاتينا سواء في اللباس أو الحركة . أما من حيث رسوم الحيوان فإننا نجد فارقاً كبيراً أيضاً بين ما في هذه القطع وما في صقلية (انظر رسم الأسد والرجل الذي يطعنه) فهناك فارق كبير ملموس بين طريقة رسم الأسد هنا وما عهدناه في صقلية من حسن تعبير عن الحجم واحترام النسب التشريحية .

لهذا لا أرجح نسبة هذه القطع الست إلى صقلية .

### التحفة الرابعة : لوحة رقم ١٠٩

عبارة عن علبة من العاج محفوظة بمتحف المتروبوليتان<sup>(٢)</sup> تحت رقم ١٠٧/١٥ . ولا يظهر لنا من زخارف هذه التحفة سوى القليل الذي يتمثل في فرع نباتي مورق يتخلله عقد يزين غطاء العلبة . كما نلاحظ على ظهر العلبة بعض آثار لأسد وعنصر نباتي غير واضح كذلك . وقد نسب متحف المتروبوليتان هذه التحفة إلى صقلية . ولما كانت هذه الزخارف ليست من الوضوح بحيث يمكن تحليلها فإنني لا أستطيع ترجيح نسبتها .

(١) Gluck & E. Diez, Die Kunst des Islam P., 484.

(٢) تفضل متحف المتروبوليتان فبعث لنا بصورة هذه التحفة .

## ثالثاً : الأحجار

وأختم هذا الباب بدراسة لأثر كشفت عنه الحفائر الأثرية على بعد حوالي أربعين كيلومتراً جنوب شرقي مدينة بالرمو، وفي طريق Chefala Diana حيث اكتشفت سلطات الجزيرة حاماً عليه نقوش كوفية وزخارف إسلامية، وقد حظيت بزيارة هذا الأثر، وقت بتصويره وتصوير ما بقي عليه من نقوش (انظر اللوحات ١١٦، ١١٧، ١١٨) على الرغم من البلى الواضح عليها، وهذه النقوش تمثل شريطاً يدور حول الأثر، ويحد هذا الشريط من أعلى ومن أسفل شريطان بداخلهما فروع نباتية متموجة تخرج منها أوراق.. أما النقوش الكتابية نفسها فهي تشمل على خط كوفي جميل.

وبتحليل بقايا هذه النقوش ومطابقتها مع خصائص الخط الكوفي بالجزيرة أمكنني تأريخ بناء هذا الحمام ونسبته إلى العصر النورماندي أي إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) حيث نجد مطابقة بين الخط الوارد على هذا الحمام والخط على شواهد القبور التي ترجع إلى القرن السادس الهجري بالجزيرة فضلاً عن أن الخط الكوفي الوارد على هذا الحمام جاء من النوع المزهر حيث تتضح المحاليل تماماً. وهذا النوع من الخط لم يظهر في الجزيرة سوى في القرن الثاني عشر الميلادي أي في العصر النورماندي.

وعند زيارتي لمدينة Trapani الواقعة في الجزء الغربي من جزيرة صقلية (انظر الخريطة) عثرت على عمودين عظيمين في مكتبة المدينة عليها نقوش كوفية داخل إطاره به زخرفة نباتية مورقة... (انظر اللوحتين رقم ١١٩، ١٢٠)، ويعلو كل عمود تاج ذو زخرفة من أوراق الأكانتس. تحتها زخرفة نباتية بارزة ومشققة ومتراكبة (لوحة ١٢١).

وبمقارنة الحروف الواردة على هذين العمودين بالحروف التي عهدناها في الجزيرة خلال القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) اتضح لنا بجلاء أنها كتبت في القرن المذكور أي في العهد النورماندي بالجزيرة (قارن الوصلة بين اللامين في كلمة

«الله» الواردة في السطر الأول من لوحة رقم ١٢٠ وبين هذه الوصلة في اللوحة رقم ٢٨ الخط الكوفي بصقلية في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي).

كما وجدت في أعلى كل عمود من أعمدة هذه المكتبة زخرفة قوامها فروع نباتية مشقوقة تخرج منها أوراق مشقوقة أيضاً (انظر لوحة رقم ١٢١)، ويعلو هذه الزخرفة شريطان من الخطوط المتكسرة  أما أسفلها فقد زخرف بشرطين رقيقين يتربطان على مسافات ببعضها بواسطة وصلة دائرية. والمهم في هذه الزخرفة أن بها ظواهر فنية تتفق مع ما لاحظناه على زخارف القطع الصقلية في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ومن هذه الظواهر انشقاق العروق النباتية وأوراقها واستطالة هذه العروق والحفر العميق واتساع الأرضية بين العناصر الزخرفية. كما نلاحظ زخرفة تاج العمود بواسطة أوراق الأكانتس وهي تشبه ما لاحظناه في زخرفة النقش الذي يعلو مدخل قصر الحزيرة بالرمو. هذا فضلاً عن ملاحظة الخطوط المتكسرة وهي ظاهرة لاحظناها في زخارف سقف الكابلا بالاتينا، كما نجد في زخارف التحف البيزنطية المعاصرة.

مما تقدم يمكننا تأريخ هذين العمودين بالقرن الثاني عشر الميلادي أي في العصر النورماندي بالجزيرة.

## خاتمة

وبعد، فهذه دراسة لموضوع الحضارة الإسلامية في جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا من الناحية الفنية، اعتمدت على أوثق المصادر الموجودة حالياً بالجزيرة. وقد ألفت هذه الدراسة أضواء كثيرة على شتى صور نشاط المسلمين بهذه المنطقة خلال فترة بلغت قرابة الخمسة قرون سواء كانوا فيها سادة أو مسودين.

يتبين لنا من هذه الدراسة أن الخط العربي بأنواعه المختلفة — على الرغم من علاقته الوثيقة بالخطوط في بقية العالم الإسلامي المعاصر — قد تطور محلياً وصارت له سماته الخاصة، عبر القرون المختلفة وأصبحت له مبتكرات انفرد بها تميزه عن مدارس الخط المعاصرة. وهذا ما تناولناه بالتفصيل في الباب الأول من الكتاب.

كما مكنتنا هذه الدراسة من الوقوف على المميزات الفنية التي انتشرت في التحف الإسلامية الصقلية المختلفة من نسيج وجص وحجر وخشب وصور مائية. فقد عرفنا ما امتازت به هذه المدرسة من شخصية مستقلة، كانت حرة في الاقتباس والابتكار. وقد لمسنا هذا من المقارنات الفنية بين الإنتاج الفني الصقلي وإنتاج المدارس الإسلامية المعاصرة له (فاطمية وسلجوقية ومغربية) وكذلك إنتاج المدرسة البيزنطية. فقد تأثرت المدرسة الصقلية في رسومها الأدبية بالمدرسة الفاطمية والمدرسة السلجوقية والمدرسة البيزنطية، إلا أنها استطاعت رغم هذا التأثير أن تتخذ لنفسها طابعاً مميزاً يجمع هذه المؤثرات ويصوغها في قالب جديد مبتكر. كما تأثرت بكل من المدرستين الفاطمية والسلجوقية في رسومها الحيوانية، إلا أنها امتازت عنها بمميزات واضحة نلمسها في حرصها على مراعاة النسب التشريحية، والتعبير عن الانفعال وما يصاحبه من حركة جسمية معبرة.

كما تأثرت بالمدرسة الفنية الإسلامية في غرب العالم الإسلامي (المغرب والأندلس) في ميدان العناصر النباتية، فاقبست منها بعض العناصر، ولكنها عادت فأخرجتها في أسلوب متطور، كما ابتكرت بعض التشكيلات النباتية الجديدة. (الأشكال ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١) هذا وقد أمكن بفضل التقعيد الفني الذي وصلنا إليه في هذا الكتاب بالنسبة للمدرسة الصقلية، أن نستعين به في إعادة النظر فيما اختلف فيه علماء الفن عندما تعرضوا للتحف المختلفة التي نسبت إلى هذه الجزيرة، فنسبنا إليها وإلى جنوب إيطاليا ما كان متفقاً وخصائص هذه المدرسة، وأبعدنا عنها بعض التحف لمتنافرها مع هذه الخصائص، وأمسكنا عن هذه النسبة لأمر من بينها عدم وضوح الزخرفة على التحف.

وفي هذا الكتاب جديد في ميدان الخط العربي (الكوفي) فقد ضم بعض شواهد القبور التي تنشر لأول مرة، صورها المؤلف بنفسه في بعض بيوت أهل الجزيرة الحاليين الذين احتفظوا بها اعتزازاً بماضيهم، إلى جانب بعض النقوش والزخارف التي تزين أعمدة مكتبة مدينة اطرابنش Trapani في غرب الجزيرة.

وأرجو أن يتقبل القارئ الكريم هذا الجهد المتواضع كفاتحة لدراسة أوسع وأعمق في حقل الحضارة الإسلامية الواسع. كما أرجو أن يكون لنا لقاء آخر في هذا الموضوع، في ضوء ما يستجد من اكتشافات نخزنها حتى الآن أرض الجزيرة التي قامت بدورها الحضاري الكبير في تقديم كل ما عمله المسلمون بها إلى أوروبا بصفة خاصة.

## الملاحق

تاريخ تولي الحكم بالسنين الهجرية	ثبت ولاية صقلية في العهد الإسلامي
—	ولاية الأغالبة :
٢١٢	أسد بن الفرات
٢١٣	محمد بن أبي الجوارري (توفي في بداية سنة ٢١٤هـ)
٢١٤	زهير بن عون
٢١٦	الإستيلاء على بلرم
٢١٧	أبو فخر محمد بن عبد الله بن إبراهيم بن الأغلب
٢٢٠	أبو الأغلب إبراهيم بن عبد الله (توفي سنة ٢٣٦هـ) رمضان
٢٣٦	العباس بن الفضل بن يعقوب بن فزارة
٢٤٤	الإستيلاء على قصر يانه
٢٤٧	عبد الله بن العباس بن الفضل (خمس أشهر)
٢٤٧	خفاجة بن سفيان (قتل مستهل رجب سنة ٢٥٥هـ)
٢٥٥	محمد بن خفاجة (قتل لثلاث من رجب سنة ٢٥٧هـ)
٢٥٧	أحمد بن يعقوب (توفي سنة ٢٥٨هـ)
٢٥٨	جعفر بن محمد بن خفاجة (قتل سنة ٢٦٤هـ)
٢٦٤	الحسين بن رباح
٢٦٧	الحسن بن العباس
٢٦٧	محمد بن العباس



تاريخ تولي الحكم بالسنين الهجرية	ثبت ولاية صقلية في العهد الإسلامي
٢٦٨	محمد بن الفضلي
٢٧٠	الحسين بن أحمد
٢٧١	سواده بن محمد بن خفاجة التميمي
٢٧٣	محمد بن عمر بن عبد الله
٢٧٤	أحمد بن عمر بن عبد الله بن إبراهيم بن الأغلب الحبشي
٢٧٨	محمد بن الفضلي (للمرة الثانية)
٢٨٧	أبو العباس عبد الله بن إبراهيم ٢٠ رمضان
٢٨٩	أبو منصور زيادة الله
٢٩٠	محمد السيراغوزي : ١٩ جمادى الآخرة
	<b>ولاية الفاطميين</b>
	الحسن بن أحمد بن أبي خنزير (على أخوه بكير كنت)
٢٩٧	ذو الحجة
٢٩٩	علي بن عمر العلوي
٣٠٠	أحمد بن زيادة الله بن قره ب
٣٠٤	أبو سعد موسى بن أحمد المسمى بالضعيف
	إسحق بن أبي منهل
٣١٣	سالم بن راشد
٣٢٥	أبو العباس خليل بن إسحق (حارب سلفه)
٣٢٩	عطاف الأزدي
	<b>الولاية الكلبيون (مقرهم مازر) :</b>
٣٣٦	الحسن بن علي بن أبي الحسين الكلبي
٣٤١	أبو الحسين أحمد بن الحسن

تاريخ تولي الحكم بالسنين الهجرية	ثبت ولاية صقلية في العهد الإسلامي
	<p>عاد الحسن بن علي ليضع الأمور في نصابها سنة ٣٥٣ هـ</p> <p>يعيش (مولى الحسن بن علي) ٣٥٩</p> <p>أبو القاسم علي بن الحسن العلوي ٣٥٩</p> <p>الحرب في قلورية سنة ٣٦٥ هـ</p> <p>جابر بن أبي القاسم علي (ذو القعدة) ٣٧١</p> <p>جعفر بن محمد بن أبي القاسم علي ٣٧٣</p> <p>عبد الله (أخوه) ٣٧٥</p> <p>أبو الفتح يوسف بن عبد الله بن محمد بن الحسن (ثقة الدولة) ٣٧٩</p> <p>(اعتزل سنة ٣٨٨ هـ)</p> <p>جعفر بن يوسف (تاج الدولة) غادر صقلية سنة ٤١٠ هـ ٣٨٨</p> <p>أحمد بن الأكحل بن يوسف (تأييد الدولة) الثالث ٣٨٨ هـ</p> <p>هزمه المعز الزيري</p> <p>علي بن يوسف (الثالث) أسر وقتل في ٧ شعبان سنة ٤٠٥ هـ</p> <p>الثورة في بلرم، يوسف وجعفر يغادران الجزيرة سنة ٤١٠ هـ</p> <p>أحمد الأكحل بن يوسف (من جديد) ٤١٠</p> <p>غزو النورماندين</p> <p>الحسن الصمام بن يوسف ٤١٦</p> <p>محمد بن الثمثة (القادر بالله المعتصب</p> <p>(استدعى الزيريين ثم النورماندين سنة ٤٢٧ هـ).</p> <p>أول غزو نورماندي سنة ٤٤٤ هـ</p> <p>تدخل تميم بن المعز سنة ٤٦١ هـ</p>

تاريخ تولي الحكم بالسنة الهجرية	ثبت حكام صقلية في العهد النورماندي
٤٦٤	روبيرت الأول (الدوق) الاستيلاء على قصر يانة، الفتح النهائي سنة ٤٨٤ هـ
٤٩٤	روجر الثاني (الكونت)
٥٢٥	روجر الثاني (الملك توفي في ١١ ذي الحجة سنة ٥٤٨ هـ ٢٧ فبراير سنة ١١٥٣ م)
٥٤٨	غليوم الأول
٥٦١	غليوم الثاني
٥٨٥	تنكريد
٥٩٠	هنري (السادس) السوابي de Souabe الإمبراطور
٥٩٤	فرديريك الثاني السوابي الإمبراطور حتى سنة ٦١٧

## (صقلية كما رآها الجغرافيون العرب)

كتب لنا ثلاثة من الجغرافيين العرب عن معالم جزيرة صقلية وأحوالها العامة خلال الفترة من القرن الرابع إلى القرن السادس الهجري وأول هؤلاء الجغرافيين ابن حوقل الذي زار الجزيرة خلال حكم المسلمين لها سنة ٣٦٢هـ/سنة ٩٧٢م<sup>(١)</sup> وثانيهم الإدريسي الذي عاش بالجزيرة خلال عهد الملك روجر الثاني النورماندي<sup>(٢)</sup> ، وأما ثالثهم فهو الرحالة الأندلسي ابن جبير الذي زار الجزيرة سنة ٥٥٨هـ/سنة ١١٦٢م أي خلال عهد الملك غليالم الثاني<sup>(٣)</sup> .

وتناول ثلاثتهم وصف كثير من مدن وقرى الجزيرة وصفاً عاماً شاملاً ، وعلى الرغم من أن هذا الوصف لا يعطينا كثيراً في ميدان الفنون فإنه يلقي بعض الضوء على نشاط المسلمين الفني خلال هذه الفترة بالجزيرة وسأكتفي هنا بتناول الفقرات التي نتخدم هذا الغرض معلقاً عليها بما يبرز أهميتها .

### مدينة بالرم ومعالمها:

اتخذ المسلمون مدينة بالرم عاصمة للجزيرة منذ سقوطها في أيديهم سنة ٢١٦هـ/٨٣١م وأطلقوا عليها اسم «المدينة»<sup>(٤)</sup> و يصف لنا ابن حوقل هذه المدينة في العهد الإسلامي قائلاً:

« هذه المدينة مستطيلة وذات سوق قد أخذ من شرقها إلى غربها يعرف بالسباط مفروش بالحجارة<sup>(٥)</sup> » ثم يذكر لنا أن لهذه المدينة سوراً حجرياً مانعاً شامخاً له تسعة

---

(١) هو أبو القاسم بن حوقل النصيبى .

(٢) هو أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن إدريس .

(٣) هو أبو الحسين محمد بن أحمد بن جبير الكنانى الأندلسى البلبسى .

(٤) ابن جبير - الرحلة - الطبعة الثانية - لندن سنة ١٩٠٧ ص ٣٢٤ .

(٥) ابن حوقل - صورة الأرض - الطبعة الثانية - لندن سنة ١٩٣٨ ص ١٢٢ .

أبواب هي: باب البحر (وسمي بذلك لقربه من البحر) وباب عين شفاء (وهو الذي بناه أبو الحسن أحمد ابن الحسن بن أبي الحسين) وباب شنتغاث <sup>(١)</sup> (وهو باب قديم) وباب روطه وباب الرياض (وهو الذي بناه أبو الحسن بن أحمد بن الحسن) وباب الأبناء (وهو باب قديم) وباب السودان، وباب الحديد، وباب إلى جانب باب الحديد (بناه أبو الحسن بن أحمد ولم يسمه باسم) أما خارج هذا السور فقد كانت هناك مدينة أخرى تعرف بالخالصة <sup>(٢)</sup>.

أما الإدريسي فيصف لنا بالرم في العهد النورماندي فيقول: «إنها على قسمين قصر وربض. فالقصر هو القصر القديم المشهور فخره في كل بلد وإقليم وهو في ذاته على ثلاثة أسمطة، فالسماط الأوسط يشتمل على قصور—منيرة ومنازل شاذغة شريعة وكثير من المساجد والفنادق والحمامات وحوانيت التجار الكبار، والسماطان الباقيان فيها أيضاً قصور سامية ومبان فاخرة <sup>(٣)</sup>» ثم يستطرد واصفاً ربض بالرم فيقول... «هو في ذاته كبير القطر كثير الديار والفنادق والحمامات والحوانيت والأسواق، وله سور يحيط به وخندق وفصيل، وله في داخله بساتين كثيرة <sup>(٤)</sup>».

أما ابن جبير فيقدم لنا وصفاً لهذه المدينة في النصف الثاني من القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) فيقول... «إنها قرطبية البنيان.. مبانيها كلها بمنحوت الحجر المعروف بالكذان <sup>(٥)</sup>» ثم يقدم لنا شرحاً لهذا التشبيه فيقول «ومن جملة شبه هذه المدينة بقرطبة والشيء قد تشبه بالشيء من إحدى جهاته أن لها مدينة قديمة تعرف بالقصر القديم في وسط المدينة الحديثة، وعلى هذا المثال موضوع قرطبة حرسها الله <sup>(٦)</sup>».

(١) إسمه الأصلي S. Agata ولا يزال هذا الباب موجوداً لكن وقد شاهدته أثناء زيارتي للجزيرة.

(٢) ابن حوقل — صورة الأرض — الطبعة الثانية — لندن سنة ١٩٣٨ ص ١٢٢.

(٣) الإدريسي — نزهة المشتاق في اختراق الآفاق — مخطوطة مصورة بدار الكتب المصرية ٧٠٤ جغرافيا ص ٣٤٢.

(٤) نفس المصدر السابق — ص ٣٤٣.

(٥) ابن جبير — الرحلة — ص ٣٣١ ط ثانية — لندن سنة ١٩٠٧.

(٦) نفس المصدر السابق ص ٣٣٢.

نستخلص من الأوصاف السابقة أن المسلمين أنشأوا ثلاثة أبواب جديدة بسور المدينة القديم، كما أنشأوا سوراً آخر يحيط بالمدينة القديمة وبرزها المحيط بها، وذلك بناء على وصف الإدريسي للمدينة في عهد الملك روجر الثاني في النصف الأول من القرن الثاني عشر الميلادي حيث جاء في وصفه ذكر السور الذي يحيط بالربض والخندق والفصيل في حين أن ابن حوقل الذي زار الجزيرة قبله لم يذكره.

### مدينة الخالصة:

أورد لنا المؤرخون العرب <sup>(١)</sup> أن الخليفة الفاطمي القائم بأمر الله أصدر أمره إلى قائده خليل سنة ٣٢٥هـ ببناء مدينة الخالصة خارج مدينة «بالرم» على مرسى المدينة (البحر) <sup>(٢)</sup>، ويتضح من هذه التسمية الغرض الذي بنيت من أجله وهو جمع الخلاء للوالي أو السلطان فقط وذلك لعدم اطمئنانه لأهل صقلية عامة وأهل بالرم خاصة.

وقد وافانا ابن حوقل بوصف لهذه المدينة الجديدة فقال «ذات سور من حجارة وليس في ضخامة سور بالرم، يسكنها السلطان وأتباعه، وفيها حمامان ولا أسواق فيها ولا فنادق، ولها مسجد جامع صغير مقتصد، وبها جيش السلطان، ودار صناعة البحر وسور لا باب له <sup>(٣)</sup>» وزادنا المقدسي وصفاً لها فقال «ومدينة أخرى مسورة تسمى الخالصة بأربعة أبواب: باب كتامة، باب الفتوح، باب البنود، باب الصناعة <sup>(٤)</sup>».

يتضح من هذا الوصف أن هذه المدينة كانت ذات طابع خاص فقد خلت من الأسواق والفنادق كما أنها بنيت في ظروف شبه انتقامية فقد ذكر لنا ابن الأثير أن تحصينها اقتضى نقض كثير من المدينة (بالرم) وأخذ أبوابها كما نال الناس شدة في بنائها <sup>(٥)</sup>.

(١) من هؤلاء ابن الأثير وابن خلدون.

(٢) ابن الأثير - الكامل - جزء ٦ ص ٢٦١ - ط - إدارة الطباعة المنيرية القاهرة سنة ١٣٥٢هـ.

(٣) ابن حوقل - صورة الأرض - الطبعة الثانية بمدينة ليدن سنة ١٩٣٨ ص ١١٩.

(٤) المقدسي ٤ أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم - الطبعة الثانية بمدينة ليدن سنة ١٩٥٦ ص ٢٣١.

(٥) بين لنا ابن الأثير هذه الظروف عند عرضه لحوادث سنة ٣٢٥هـ حيث قال «وجاء أهل البلاد إلى خليل (خليل بن إسحق) وأهل جرجنت فلما وصلوا اجتمع بهم سالم (سالم بن راشد) وأعلمهم أن القائم (الخليفة الفاطمي القائم بأمر الله) قد أرسل خليلاً لينتقم منهم ممن قتلوا من عسكره فعاودوا الخلاف فشرع خليل في بناء مدينة على مرسى المدينة (البحر) راجع ابن الأثير - الكامل - جزء ٦ ص ٢٦١ ط إدارة الطباعة المنيرية.

وذكر لنا صاحب كتاب الروض المعطار في خبر الأقطار أن الخالصة كانت دار الإمارة بصقلية مدة المسلمين إلى أن نشأت الفتنة التي فتحت أبواب الجزيرة للنورماندين، ففي ربيع الأول سنة ٤٣١ هـ افتتح الحسن بن يوسف قلعتين كانتا في أيدي الروم ثم افتتح مدينة الخالصة وهدمها في نفس العام (١) ومعنى هذا أن بالرم عادت إمارة مرة ثانية بعد أن فقدت ذلك أكثر من قرن من الزمان (٢).

#### المساجد:

يذكر لنا ابن حوقل أنه رأى في مدينة بلرم ومدينة الخالصة والحارات المحيطة بها من وراء سورها أكثر من ثلاثمائة مسجد، كما يذكر أنه في مسافة نصف فرسخ قد أنشئ مائتا مسجد أخرى، وأبدى دهشته لهذه الكثرة في المساجد التي لم ير مثلها في أي بلد إسلامي آخر زاره، ومن البديهي أن تكون معظم هذه المساجد صغيرة المساحة لأن مدينة بالرم — كما رأيتها أثناء زيارتي — على الرغم من ترامي أطرافها حالياً فإنها تعتبر مدينة صغيرة لا يمكن أن تسع مثل هذا العدد الكبير من المساجد، إذا كانت كبيرة المساحة. وقد أكد ما ذهبنا إليه من صغر مساحة هذه المساجد قول ابن حوقل: «لقد كنت واقفاً ذات يوم بها (يقصد مدينة بلرم) في جوار دار أبي محمد بن عبد الواحد بن محمد المعروف بالقفصي الفقيه الوثائقي فرأيت من مسجده في مقدار رمية سهم نحو عشرة مساجد يدركها بصري ومنها شيء تجاه شيء وبينها عرض الطريق فقط (٣)» وإلى جانب هذه المساجد الصغيرة كانت بالمدينة بعض المساجد الكبيرة المساحة فقد ذكر ابن حوقل أنه كان بها مسجد يسمى «مسجد القصابين» قال عنه «إني حزرت المجتمع فيه إذا غص بأهله بلغ سبعة آلاف رجل ونيفاً لأنه لا يقوم فيه أكثر من ستة وثلاثين ألفاً للصلاة وكل صف منها لا يزيد على مائتي رجل (٤).

(١) ابن عبد المنعم الحميري: الروض المعطار في خبر الأقطار، حقق الجزء الخاص بالبقاع الإيطالية من هذا المخطوط الدكتور أمبرتو ريتزيتانو — راجع مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد ١٨ — الجزء الأول مايو سنة ١٩٥٦ — مطبعة جامعة القاهرة.

(٢) بنيت الخالصة سنة ٣٢٥ هـ وهدمت سنة ٤٣١ هـ وبذا تكون مدة قيامها ١٠٦ سنة فقط كانت خلالها دار إمارة، وهي الفترة التي زالت عن بلرم فيها هذه الصفة.

(٣) (٤) ابن حوقل — صورة الأرض — ط ثانية — ليدن سنة ١٩٣٨ ص ١٢٠. ويمكن على وجه التقريب حساب أبعاد هذا المسجد بالطريقة التالية: ٣٦ صفاً × ١٢٥ م = ٤٥٠ م + ٢٥ م الأمام والمؤخرة = ٤٧٥ م من المحراب لنهاية المسجد. ٢٠٠ رجل × ١/٢ م (عرض النكين = ١٠٠ م)

١٠٠ م × ٤٧٥ م = ٤٧٥٠٠ م مربعاً تقريباً وهي المساحة من الداخل، ولعل هذا يمثل رواق القبلة دون الصحن.

كما كان بالجيزة نوع آخر من المساجد يمكن تسميته «بالمعلق» وهو الذي كان يعملو بعض القصور، فقد ذكر لنا ابن جبير أنه بات ليلة في قصر سعد قبل دخوله مدينة بلبرم، ووجد في أعلى هذا القصر مسجداً قال عنه «في أعلاه (يقصد قصر سعد) مسجد من أحسن مساجد الدنيا بهاء، مستطيل ذو حنايا مستطيلة، مفروش بحصر نظيفة لم ير أحسن منها صنعة، وقد علق فيه نحو الأربعين قنديلاً من أنواع الصفر والزجاج<sup>(١)</sup>». وواضح من كلام ابن جبير أن هذا المسجد كان تحته مباني القصر مما يجعلنا نسميه مسجداً معلقاً وفي هذا شبه بين مسجد للصالح طلائع الذي بني بالقاهرة سنة ٥٥٥ هـ فوق منشآت أخرى وهو أول مثل للمساجد المعلقة بمصر باقٍ حتى الآن<sup>(٢)</sup>. وبمقارنة بين تاريخ إنشاء مسجد الصالح طلائع وتاريخ بناء مسجد «قصر سعد» الذي بني خلال عهد الحكم الإسلامي بالجيزة (أي قبل سنة ٤٨٤ هـ) يتضح لنا أن بناء هذا النوع من المساجد كان في صقلية أسبق منه في مصر. ولعل أقدم مثل للمساجد المعلقة ظهر في تونس [مسجد رباط المنستير، ومسجد رباط سوسة] في القرنين الثاني والثالث للهجرة على التوالي.

مما تقدم يمكننا القول بأنه كان بالجيزة أنواع مختلفة من المساجد منها الصغير والكبير والمعلق فضلاً عن الجامع الأعظم ببلبرم الذي حوله النورمانديون إلى كنيسة<sup>(٣)</sup>

(١) ابن جبير، الرحلة - ط ثانية، ليدن سنة ١٩٠٧ م ص ٣٢٩.

(٢) دكتور أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها، جزء أول، العصر الفاطمي. ط. دار المعارف ١٩٦٥ م ص ١١٢.

(٣) كان هذا الجامع بيعة (كنيسة) قبل فتح المسلمين للجيزة، فلما زال سلطان المسلمين عنها حوله النورمانديون إلى كنيسة مرة ثانية. انظر: الادريسي، نزهة المشتاق، مخطوطة مصورة بدار الكتب المصرية - جغرافيا ٧٠٤ ص ٣٤٢. ونحويل أما كن العبادة من كنيسة إلى مسجد أو بالعكس كان شائعاً في العصور الوسطى، ففي المسجد الأموي مثلاً حول الخليفة الوليد بن عبد الملك معظم الكنيسة الكاثوليكية في دمشق إلى مسجد. وفي الأندلس يروي لنا ابن الداري أنه عند فتح إسبانيا كان المسلمون يسرون على هدي ما فعله خالد بن الوليد بعد فتحه للمشرق فقد أخذوا نصف الكنيسة الكبير في مدينة قرطبة واستعملوه كمسجد جامع أما نصف الكنيسة الآخر فقد ترك للمسيحيين وبعد زوال سلطان المسلمين عن إسبانيا حولت المساجد إلى كنائس.



أما عن وظيفة غالبية المساجد بالجزيرة فقد حددها ابن جبير بقوله «أما المساجد فكثيرة لا تحصى وأكثرها محاضر لمعلمي القرآن» (١)

وعن تخطيط بناء المساجد قدم لنا ابن الأثير وصفاً مبسطاً لمسجد بناه المسلمون سنة ٣٤٢هـ في مدينة ريوعلى الساحل الإيطالي فقال «وعاد الحسن (٢) إلى ريوعلى بنى مسجداً كبيراً في وسط المدينة وبنى في أحد أركانه مئذنة (٣) ولعل في هذه الإشارة ما ينشئنا بشيء عن معالم المسجد في جنوب إيطاليا آنذاك

**القصور:**

ذكر لنا ابن جبير أنه على بعد فرسخ من مدينة بالرم عاصمة الجزيرة يقع قصر من عهد ملكة المسلمين للجزيرة يطلق عليه «قصر سعد» وهذا القصر على ساحل البحر مشيد البناء عتيقه.. وله باب وثيق من الحديد. وداخله مساكن وعلاقي مشرفة وبيوت منتظمة، وهو كامل مرافق السكنى، وفي أعلاه مسجد. وفي أسفل القصر يثر عذبة (٤) ثم أردف قائلاً عن قصر آخر هو قصر جعفر «أنه على صفة قصر سعد وداخله سقاية تفور بماء عذب» (٥)

#### الرباطات: (٦)

يذكر لنا ابن حوقل أنه رأى بالجزيرة على ساحل البحر رباطات كثيرة نعت أهلها بصفات سيئة وختم كلامه عنها بقوله «أحسب تأسيسها على غير التقوى حسب ما أسست عليه المساجد المتقدم ذكرها..» (٧)

(١) ابن جبير - الرحلة - ط ثانية - ليدن سنة ١٩٠٧ ص ٣٢١

(٢) هو الحسن بن علي والي صقلية من قبل الخليفة النصور الفاطمي (انظر ثبت ولاية صقلية المسلمين).

(٣) ابن الأثير، الكامل، جزء ٨ ص ٣٥٧.

(٤) ابن جبير، الرحلة، ط ثانية، ليدن سنة ١٩٠٧ ص ٣٢٩.

(٥) ابن جبير، الرحلة، ط. ثانية، ليدن ١٩٠٧ م ص ٣٢٩

(٦) الرباط هو حصن على الشريعة فيه المرابطون من أهل الاسلام مستعدين للدفاع عن ديار الاسلام. وصار

الرباط أخيراً مقراً للصوفية في داخل البلاد نفسها. انظر المقرئ، الحفظ، جزء ثان، ص ٤٢٧.

(٧) ابن حوقل، صورة الأرض، ط. ثانية، ليدن ١٩٣٨ م

## الحرف المختلفة:

حفلت الجزيرة في العهد الإسلامي بعدد من الحرف والصناعات ذكر لنا ابن حوقل من أربابها الدقاقين والحدادين .. والصياقلة .. والطرارين .. والجدالين .. والديباغين .. والنجارين .. والخشابين .. والقطانين .. والحلاجين .. والحذائين (١) هذا إلى جانب صناعة الورق من البردى الذي كان يصنع من بعضه طوامير القراطيس للسلطان، ويقتل الباقي جبالاً لمراسي المراكب (٢). كما كانت صناعة النسيج متقدمة فقد عبر ابن حوقل عن هذا قائلاً «والحق فيها (صقلية) أحق أن يتبع فانه لا نظير لها جودة (يقصد الثياب) ورخصاً ويبيع مستعملها مما يقطع قطعين من الخمسين رباعياً إلى ستين رباعياً فيزيد على ما يشتري من أمثاله بمصر بالخمسين والستين ديناراً كثيراً (٣)

## تاريخ انتشار الأبنية الإسلامية بالجزيرة بكثرة:

ذكر لنا النويري في كتابه نهاية الأرب انه في سنة ٣٥٦هـ (٩٦٦م) كتب الخليفة المعز لدين الله الفاطمي إلى الأمير محمد بن الحسين بن علي بن أبي الحسين واليه على الجزيرة يعرفه بصلحه مع الدولة البيزنطية وأمره ببناء أسوار مدينة بالرمو وتحصينها ويعلمه أن البناء اليوم خير من غد، وأن يبني في كل إقليم من أقاليم الجزيرة مدينة حصينة وجامعاً ومنبراً. وأن يأذن أهل كل إقليم بسكنى مدينتهم ولا يتركوا متفرقين في القرى. فاستجاب الوالي لأمر الخليفة. وشرع في بناء سور المدينة (٤) وبعث إلى جميع أقاليم الجزيرة مشايخ ليقيموا على العمارة.

(١) ابن حوقل، صرة الأرض، ط. ثانية، ليدن ١٩٣٨ ص ١١٩، ص ١٢٠

(٢) المصدر السابق ص ١٢٣

(٣) المصدر السابق ص ١٣١، ص ١٣٢

(٤) اعتقد أن من الأدق أن نقول أن الأمير أحمد قد «رسم» السور القديم وزاده أبواباً ثلاثة ذكرناها في كلامنا عن تخطيط مدينة بالرمو حسب ما ذهب إليه ابن حوقل فقد رأيت في زيارتي للجزيرة أبواباً قديمة ببقايا السور ترصع في تاريخها إلى ما قبل مجيء العرب للجزيرة مثل باب شنتغات

ويقول أماري أن أبا علي ذكر أن القاضي أبا الفضل قال ان في صقلية، ثمانى عشرة مدينة، وأكثر من ثلاثمائة حصن، كما ذكر ابن القطاع <sup>(١)</sup> انه قرأ في مذكرات شخص مجهول انه كان بالجزيرة ثلاث وعشرون مدينة وثلاث عشرة قلعة وعدداً لا حصر له من تجمعات البيوت الريفية، وهذه الأخبار خاصة بالنصف الأخير من القرن العاشر أو النصف الأول من القرن الحادي عشر الميلادي <sup>(٢)</sup>.

وقد علق أماري على ذكر الحصون فقال إنه يعتقد أنها كانت عبارة عن قلاع أو مدن صغيرة محصنة يلجأ إليها الشعب نظراً لدوام حالة الحرب التي تجعل الناس يعيشون عيشة حربية مثل: قلعة الصراط وقلعة القوارب وقلعة أبي ثور وقلعة الرباط وهذه التسمية جرت أيضاً في بلاد المغرب، وأرى أن ما ذهب إليه أماري لا يتعارض مع النص الذي أورده لنا النويري.

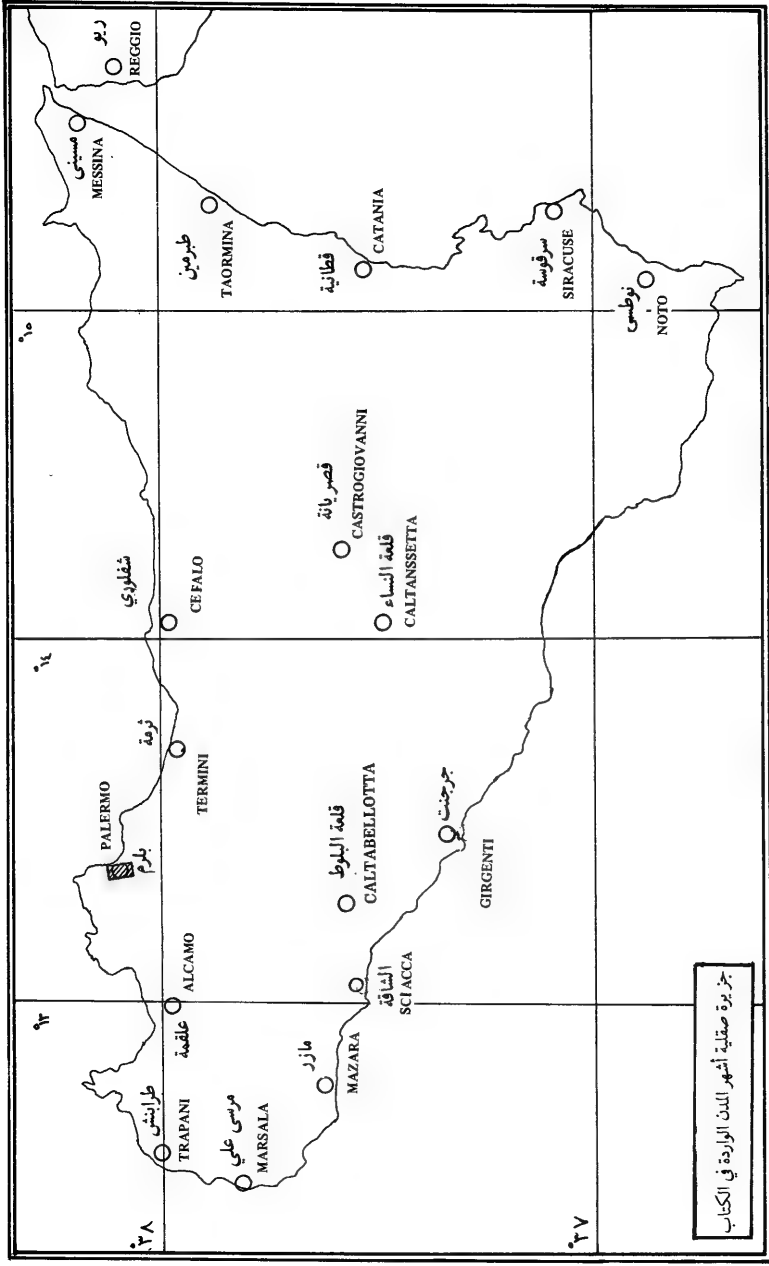
---

(١) هو أبو القاسم علي بن جعفر بن علي المعروف بابن القطاع ولد بصقلية سنة ٤٣٣ هـ سنة ١٠٤٤ م وتلمذ على أئمة أدباء الجزيرة - ومن أهم مؤلفاته تاريخ صقلية (مفقود) والدرة الخطيرة في شعراء الجزيرة « انظر: ابن عبد المنعم الحميري ٤ كتاب الروض المطار في خبر الأقطار » الجزء الخاص بالجزر والبقاع الإيطالية الذي نشره الدكتور امبرتو ريتزيتانو مجلة كلية الآداب ٤ جامعة القاهرة ٤ مجلد ١٨ الجزء الأول مايو ١٩٧٦ - جامعة القاهرة ص ١٦٣.

(٢) أماري... تاريخ مسلمي صقلية (بتعليق نالينيو) جزء ٢ ص ٤٩٢.



خريطة لجزيرة صقلية وجنوب إيطاليا .



مأخوذة عن بيانات الادريسي في كتابه نزاهة المشتاق في اختراق الآفاق. وابن عبد النعم المحمدي في كتابه الروض المطار.

جزيرة صقلية أشهر المدن الواردة في الكتاب

الحاققة العربي انكرومادي

حارة الصفانية

خليج بالمر

مدينة بلرم (القصر القديم)

حارة أبي حازم

حارة اليهود

حارة المسجد

الحارة الجديدة

مدينة الحاققة

خريطة مدينتي بالمر والحاققة.

## المراجع العربية

- (١) ابن الأثير: عز الدين ابن الحسن علي بن محمد ، الكامل «ط» إدارة الطباعة المنيرية ، «ط» مطبعة الاستقامة بالقاهرة .
- (٢) ابن جبير: الرحلة ، الطبعة الثانية ، ليدن سنة ١٩٠٧ .
- (٣) ابن حوقل : صورة الأرض ، الطبعة الثانية ، ليدن سنة ١٩٣٨ .
- (٤) ابن عبد المنعم الحميري : الروض المعطار في خبر الأقطار ، منتخبات خاصة بالجزر والبقاع الإيطالية . تحقيق الدكتور أمبرتو ريتزيتانو ، فصله من مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ، المجلد الثامن عشر، الجزء الأول ، مايو سنة ١٩٥٦ ، مطبعة جامعة القاهرة سنة ١٩٥٨ .
- (٥) إحسان عباس : العرب في صقلية «ط» دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٩ .
- (٦) أحمد توفيق المدني : المسلمون في جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا ، «ط» مطبعة الإستقامة بتونس سنة ١٩٤٥ .
- (٧) الإدريسي : نزهة المشتاق في اختراق الآفاق ، مخطوطة مصورة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٧٠٤ جغرافيا .
- (٨) امباري : المكتبة العربية الصقلية ، في ثلاثة أجزاء ، ط . تورينو روما سنة ٣١٨٨٠ .
- (٩) أمبرتو ريتزيتانو: النورمنديون وبنو زيري من الفتح النورماندي حتى وفاة روجيرو الثاني «رجار» سنة ٤٥٣ هـ ، سنة ٥٤٨ هـ (سنة ١٠٦١ م - سنة ١١٥٤) مقال بمجلة كلية الآداب ، المجلد الحادي عشر جزء أول سنة ١٩٤٩ ، ط . جامعة فؤاد الأول .
- (١٠) حسن الباشا : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى — مطبعة مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة سنة ١٩٥٩ .

(١١) خير الدين الزركلي : الاعلام — قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين جزء أول ط. ثانية — كوستا تسوماس سنة ١٩٥٤ — ١٩٥٩.

(١٢) دائرة المعارف الإسلامية : ترجمة بإشراف وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٢٣ ط. مطبعة الاعتماد.

(١٣) ديمانل : م.س — الفنون الإسلامية ترجمة أحمد محمد عيسى — ط. مطبعة دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٤ م.

(١٤) زانبور : معجم الأنساب والأسرات الحاكمة — ترجمة الدكتور زكي محمد حسن وحسن أحمد محمود ط. جامعة فؤاد الأول سنة ١٩٥٢ م.

(١٥) زكي محمد حسن أ : كنوز الفاطميين — القاهرة — ط. دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧.

ب : فنون الإسلام — الطبعة الأولى — لجنة التأليف والنشر القاهرة سنة ١٩٤٨.

ج — أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية — ط. جامعة القاهرة سنة ١٩٥٦ — مطبوعات كلية الآداب والعلوم ببغداد.

د — الفنون الإيرانية، ط. دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٦.

هـ — تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني.

(١٦) سليمان مصطفى زبيس أ : نقائش المنستير — مطبعة لابريس تونس سنة ١٩٦٠ م.

ب : ديوان النقائش العربية — الموجودة في المملكة التونسية.

ج : نقائش مدينة تونس وأحوازها — القسم الأول.

(١٧) الصفدي : صلاح الدين خليل ، الوافي بالوفيات ، مخطوطة محفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة تحت رقم ٧٧١ تاريخ تيمور — الأجزاء ١٢، ١٣، ١٤.

(١٨) فازيليف : العرب والروم — ترجمة الدكتور عبد الهادي شعيرة ، ط. دار الفكر العربي بالقاهرة.

(١٩) فريد شافعي أ : زخارف وطرز سامرا — فصل من مجلة كلية الآداب — المجلد



الرابع عشر ، الجزء الثاني ، ديسمبر سنة ١٩٥٢ ط . مطبعة جامعة فؤاد الأول .  
ب : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر ، فصله من  
مجلة كلية الآداب المجلد ١٣ ، الجزء الأول ، مايو سنة ١٩٥٤ ط . مطبعة جامعة  
القاهرة .

(٢٠) محمد عبد العزيز مرزوق أ : الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية . ، القاهرة  
١٩٤٢م

ب : التحف المصنوعة من العاج . فصله من مجلة كلية الآداب ، الجزء الثاني مجلد  
١٧ - ديسمبر سنة ١٩٥٥ م .

(٢١) محمد كرد علي : الإسلام والحضارة العربية - ط . دار الكتب المصرية  
١٩٣٤ .

(٢٢) المقدسي : محمد بن أحمد بن أبي بكر البنا ، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم  
- الطبعة الثانية - ، لندن سنة ١٩٠٦ .

(٢٣) المقرئ : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، ط . دار الطباعة المصرية  
ببلاق سنة ١٢٧٠ هـ .

(٢٤) ناصر خسرو : سفرنامه ، ترجمة يحيى الخشاب ، القاهرة سنة ١٩٤٥ ط .  
مطبعة لجنة التأليف والنشر .

(٢٥) النويري : شهاب الدين أبي عبد الله أحمد بن عبد الوهاب بن عبد الدائم  
البكري ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، مخطوطة مصورة محفوظة بدار الكتب المصرية .  
تحت رقم ٥٥١ ، معارف عامة جزء ٢٠ قسم أول .

## المراجع الأجنبية

1. Amari, Michele, Storia dei Musulmani di Sicilia, XI<sup>a</sup> ed Firenze 1872
  - Storia dei Musulmani di Sicilia, 2<sup>a</sup> ed. a cura Nallino, Catania. Roma Prampolini 1933.
  - Le Epigrafi Arabe di Sicilia, Parte Prima, Iscrizioni Edili, Palermo 1872.
  - Documenti per Severe Alla Storia di Sicilia, Pubblicata Acura della Societa Siciliana per la Storia Patria. Terza Serie — Epigrafia.
  - Sule Iscrizioni Arabe del palazzo regio di Missina.
2. Arthur U. Pope, A Survey of Persian Art. Islamic Architecture. Potery Calligraphy. Oxford University Press. London and Newyork 1939.
3. Aziz S. Atiya, The Crusade in the Later Middle Ages, Methuen, Co. Ltd. London 1938.
4. Buchthal, Hugu, Hellenistic Miniatures in Early Islamic Manuscripts. Ars Islamica V. II 1940.
5. Cecilia Waern, Mediaeval Sicily, Aspects of Life and Art in the Middle Ages. Dukworth & Co. London 1920.
6. Centenario Della Nascita di Michele Amari Della Biblioteca. Siculo Arabe. Palermo Stabilimento. Tipografico Virzi 1910.
7. Creswell. The Moslim Architecture of Egypt. Vol., 1 Oxford.
  - Early M. Architecture. Vol. I & II Oxford 1952.
8. D. Ricardo Velazquez Bosco, Medina Azzahray, Alamiriya Madrid 1912.
9. Georges Marcais, L'Architecture Musulmane, D'occident Tunisie, Algerie, Espagne et Sicile. Paris 1951.
  - Note & Documents Publies par la direction de Antiquites et Arts VIII, Coupole et Plafond de la Grande Mosquee de Kairouan. Tunis, Paris 1925.
10. 1925 Guido di Stefano, Monumenti Della Sicilia Normanna. Palermo 1955.
11. Hayford Peirce et Royal Tyler, L'art Byzantin Paris 1932
12. H. Gluck & E. Diez Die Kunst des Islam.

13. Dr. Jose Ferrandis, Marfiles Y. Azabaches Espanoles, Editorial Labor SA.
14. Kendrick, A.F., Catalogue of Mohammidan Textiles of Medieval Period R. London 1924.
15. Kuhnel, Islamische Klein Kunst.
16. Levi Provencal, Inscriptions Arabe D'Espagne, Paris MCMXXXI  
— Deux Nouvelles Inscriptions Arabe de Toleda, Madrid Tipografia de Archivos Olozaga 1, 1924.
17. Manuel Gomez - Moreno, El Arte Arabe Espanol Hasta Los Almohades Arte Mōzarabe. Ars Hispaniae Editorial Plus Ultra Madrid Volumen Tercero.
18. Migeon, Gaston, Manuel d'art Musulman, Paris, 1927.
19. Musee De L'art Arabe du Caire, La Ceramique, Egyptienne de L'Epoque Musulmane. Publice Sous Les auspices du Comite. De Conservation Des Monuments Del art Arabe. Frobenius S. A. Balem Compagnie Suisse D'arte Graphiques 1922.
20. Otto Von Falke, Kunstgeschichte Der Deiden Weberei Berlin 1921.  
— Decorative Silks.
21. Pauty, Edmond, Bois Sculptes D'Eglises Coptes (Epoque Fatimide), Le Caire Imprimerie de L'Institut Francais 1930.  
— Le Bois Sculptes Jusque a L'poque Ayyoubide Le Caire, Imprimerie de L'Institut Francais D'Archelologie Oriental MCMXXXI.
22. Reinault, Geographie d'Aboulfeda I, Paris 1848.
23. Rice, David Talbot, Byzantine A.
24. Miss Stead, Fantastic Fauna.
25. S. Flury, Die Ornamented der Hakim und Ashar — Mosches Materialien Zur Geschichte der alteren Kunst des Islam. Heidelberg, 1912. Carl W. Universit.
26. Terzi. Andrea, La Cappella Del Real Pallazzo di Palermo, Visconti, Humber, Palermo. 1873.
27. Ugo Monneret de Villard, Le Pitture Musulmane al Soffito Della Capella Palatina in Palermo. La Libreria dello State — Roma, 1950.

## فهرس اللوحات

- (١) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٢٦٦ هـ.
- (٢) الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة عن شاهد قبر من جزيرة صقلية من القرن الثالث الهجري.
- (٣) نقش كتابي على حائط حصن بناه المسلمون بمدينة «ثرمة» Termini في عهد أبي الحسين أحمد بن الحسن والي صقلية (الحلقة الخامسة من القرن الرابع الهجري) وقد تهدم هذا الحصن نهائياً سنة ١٨٦٠ م.
- (٤) إعادة لترتيب النقش الكتابي (لوحة ٣) بمعرفتي.
- (٥) الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة عن نقش على حصن ثرمه بجزيرة صقلية من القرن الرابع الهجري.
- (٦) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤١١ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو.
- (٧) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤١٧ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو.
- (٨) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٦٧ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو.
- (٩) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٧٠ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو.
- (١٠) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٧٠ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو.
- (١١) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٧٣ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو.

- (١٢) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٧٤ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.
- (١٣) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٧٧ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.
- (١٤) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٦٤ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.
- (١٥ أ)، (١٥ ب) مؤرخ بسنة ٤٧٩ هـ محفوظ بأحد منازل مدينة اطرابنش وكان من مخلفات كنيسة المدينة التي تهدمت بفعل الغارات الجوية في الحرب العالمية الثانية.
- (١٦) الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة عن شواهد القبور بجزيرة صقلية في القرن الخامس هـ.
- (١٧) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥١٧ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.
- (١٨) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٢٣ هـ محفوظ بمتحف مدينة تراباني
- (١٩) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٢٣ هـ محفوظ بمتحف مدينة تراباني
- (٢٠) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٢٤ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.
- (٢١) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٣١ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.
- (٢٢) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٦٠ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.
- (٢٣) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٦٦ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.
- (٢٤) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٦٩ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

- (٢٥) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٣٥ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو.
- (٢٦) نقوش كتابية كوفية على سقف الكابلا بلاتينا.
- (٢٧) نقوش كتابية كوفية في شريط علوي بقصر العزيزة بالرمو.
- (٢٨) الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة من شواهد القبور بمجزرة صقلية في القرن السادس هـ.
- (٢٩) نقش اللغات الثلاث: اللاتينية واليونانية والعربية (خط نسخي) وهو موجود بالقصر الملكي بالرمو مؤرخ سنة ٥٣٦ هـ.
- (٣٠) نقوش كتابية عربية صقلية بالخط النسخي على كورنيش علوي بقصر القبة بالرمو.
- (٣١) نقوش كتابية عربية صقلية بالخط النسخي على مدخل قصر العزيزة بالرمو.
- (٣٢) نقوش كتابية عربية صقلية بالخط النسخي من قصر روجر الثاني بمدينة مسينا.
- (٣٣) جزء من السقف الخشبي للقصر الملكي النورماندي بالرمو محفوظ بمتحف Palazzo Abatalli بمدينة بالرمو.
- (٣٤) حشوة خشبية من منبر جامع القصبة بالمغرب (القرن ٦ هـ/١٢ م).
- (٣٥) جزء من إطار باب خشبي لأحد المنازل النورماندية.
- (٣٦) حشوة من باب خشبي يرجع تاريخه للعصر النورماندي.
- (٣٧) أجزاء من مخلفات باب لكنيسة S. Maria dell Ammiraglio النورماندية.
- (٣٨) «أ» قصر القبة بمدينة بالرمو.
- «ب» قصر العزيزة بمدينة بالرمو.

- (٣٩) زخارف جصية في قصر العزيزة بالرمو.
- (٤٠) زخارف جصية في قصر القبة بالرمو.
- (٤١) زخارف على الحجر في أعلى كنيسة سان كاتالدو بالرمو.
- (٤٢) عبادة الملك روجر الثاني المعروفة بعبادة التتويج، صنعت بعاصمة صقلية سنة ٥٢٨هـ.
- (٤٣) منظر عام لسقف الكابلا باللاتينا بالقصر الملكي بالرمو. (القصر النورماندي).
- (٤٤) رسم بالفريسكو يمثل شخصاً جالساً (من الحمام الفاطمي بأبي السعود بالقاهرة).
- (٤٥) رسم لنسربأسلوب قريب من الطبيعة يمسك بمنقاره عنصراً نباتياً.
- (٤٦) رسم لنسربأسلوب قريب من الطبيعة يمسك بمنقاره عنصراً نباتياً يختلف عن سابقه.
- (٤٧) رسم لديك رومي يمسك بمنقاره عنصراً نباتياً.
- (٤٨) رسم لطاووس بشكل مواجهة.
- (٤٩) مجموعة رسوم منها رسم لطاووس بشكل جانبي.
- (٥٠) رسم لأسد يصارع ثعباناً.
- (٥١) رسم لنسريمسك أرنباً.
- (٥٢) رسم لنسريضاغظ بمخالبه على حيوانين ضمن مجموعة من الرسوم الأخرى.
- (٥٣) رسم لنسريقنص ديكاً هندياً.
- (٥٤) رسم لأسد مرسوم بطريقة مواجهة.
- (٥٥) رسم لأسد مرسوم بطريقة مواجهة.
- (٥٦) رسم لأسدين لهما رأس واحدة.
- (٥٧) صورة نصفية لسيدة.
- (٥٨) صورة لرجل يرفع الكأس بيساره ويقربه إلى فمه.
- (٥٩) صورة لرجل يرفع الكأس بيساره ويقربه إلى فمه.
- (٦٠) صورة لرجل يحمل بيديه كأسين على هيئة احتفالية.

- (٦١) صورة لرجل يجلس على مقعد على الطريقة الأوروبية .
- (٦٢) رسم لرجل يرفع جرة و يفرغ ما فيها من ماء في دوزق .
- (٦٣) صورة تبين عازفين يجلسان حول نافورة تصب مياهها من رأس أسد وتندرج مياهها إلى أن تنتهي إلى فسقية .
- (٦٤) رسوم لسيدات يطلن من نوافذ .
- (٦٥) صورة لسيده داخل هودج يحمله فيل ، وجلس السائق على رقبة الفيل .
- (٦٦) صورة لفارسين يتبارزان .
- (٦٧) صورة لدب واقف يضع رجله الأماميتين على حصان يركبه فارس يقاوم الدب .
- (٦٨) صورة تبين رقصة الطرحة .
- (٦٩) صورة لراقصتين من سامرا .
- (٧٠) صورة تبين رقصة الدوزق .
- (٧١) صورة تمثل فارساً يمسك باحدى يديه صقراً .
- (٧٢) صورة لرجل يحمل على كتفيه عنزه أو غزالة .
- (٧٣) صورة لرجل يحمل طاووساً بين يديه .
- (٧٤) صورة لرجل يحمل برميلاً على رأسه .
- (٧٥) صورة لامرأتين يمثل الجزء الأسفل لكل منها ذيل سمكة ملوى .
- (٧٦) صورة لعصفور له رأس امرأة ، وصورة أخرى لحيوان له أربع أرجل ورأس صقر وجناحان زخرفيان .
- (٧٧) صورة لفارس يطعن التنينين بحربة طويلة .
- (٧٨) صورة لفارس يطعن التنينين بحربة طويلة .
- (٧٩) صورة لرجل يضغط على رقبتين أسدين مواجهين له .
- (٨٠) صورة تمثل زخرفة الملابس بالوحدات الهندسية ( إيران القرن ٥هـ / ١١م ) .
- (٨١) صورة تبين رسم للستائر المفتوحة والمعلقة على جانبي الشكل الرئيسي .
- (٨٢) رسم يبين نخلة أو شجرة تمثل شجرة الحياة الساسانية في وسط موضوع الصورة لخلق التماثل .



- (٨٣) صورة تمثل زخرفة الثياب بواسطة الأشكال الهندسية .
- (٨٤) صورة تمثل نوعاً من الثياب يلبسه الرجال والنساء على السواء .
- (٨٥) صورة لامرأتين تلبسان قيصاً يفيض حتى القدمين وتحت السروال الضيق .
- (٨٦) رسوم حيوانية تبين نجاح الفنان العظيم في التعبير عن الحركة والحيوية .
- (٨٧) منسوجة من الحرير من صقلية — محفوظة حالياً بمتحف فكتوريا والبرت بلندن .
- (٨٨) رسم لعصفورين رسم جناحهما على شكل عقد .
- (٨٩) صورة لطاوسين قسمت أجنحتها زخرفياً بأشرطة .
- (٩٠) صورة لطاوس زخرف جناحاه عن طريق التقسيم بالأشرطة الزخرفية .
- (٩١) منسوجة من الحرير من صقلية بها الزخرفة تتكون من منظر نسرين خرافيين (متحف برلين) .
- (٩٢) منظر لأسدين متواجهين يلفتان رأسيهما .
- (٩٣) صورتان خرافيتان إحداهما لحيوان له رأس طائر وذيل سمكة والأخرى لحيوانين مجنحين لهما رأس طائر .
- (٩٤) منسوجة من الحرير ليست كاملة والذي لدينا منها يشتمل على نصف دائرة محاطة بشرطين بأحدهما كتابة لاتينية (متحف هانوفر بألمانيا) .
- (٩٥) منسوجة من الحرير من كفن الامبراطور هنري السادس المتوفى سنة ١١٩٧ م (متحف بالرمو) .
- (٩٦) منسوجة من الحرير من صقلية بها منظر لنسور خرافية محفوظة في Sieburg بألمانيا .
- (٩٧) منسوجة من الحرير قوام زخرفتها مناطق دائرية محاطة بإطار زخارف نباتية وتحاكي كتابة كوفية (محافظة في Sens بفرنسا) .
- (٩٨) منسوجة من الحرير زخارفها مناطق دائرية كبيرة متصلة ببعضها بواسطة دوائر صغيرة (داخل الدوائر الكبيرة أشكال خرافية) .
- (٩٩) منسوجة من الحرير زخارفها طيور وحيوانات متقابلة ومتدايرة (متحف الفنون ببرلين) .

- (١٠٠) منسوجة من الحرير زخارفها أشكال خرافية إلى جانب الديكة الرومية (محفظة في Vich بإسبانيا).
- (١٠١) رسم الحصان سلجوقي على صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة الري (القرن ٥هـ/١١م).
- (١٠٢) منسوجة من الحرير بها زخرفة من طواويس متقابلة ومتدايرة رسمت جميعها بشكل جانبي متحف Utrecht بهولندا).
- (١٠٣) صندوق كبير من الخشب المطعم بالعاج محفوظ في مكان ملحق بالكابلا بلاتينا.
- (١٠٤) صندوق من العاج زخرفت قاعدته بواسطة منطقة مستطيلة داخلها أربع دوائر (محفظة بمتحف برلين).
- (١٠٥) أ، ب قطعتان من أبواب عاجية (متحف متروبوليتان).
- (١٠٦) مقلمة من العاج على شكل اسطواني عليه زخرفة من أربع مناظر (متحف المتروبوليتان).
- (١٠٧) مجموعة من المناظر منها رسم لرجل عاري الرأس.
- (١٠٨) أ، ب، جـ بوق من العاج عليه زخارف من ثلاث مناطق رئيسية بها رسوم داخل دوائر كبيرة (متحف المتروبوليتان).
- (١٠٩) علبة من العاج محفظة بمتحف المتروبوليتان.
- (١١٠) حشوات عاجية محفظة بمتحف بارجلوبفلورنسا.
- (١١١) صندوق من العاج مكون من قاعدة وغطاء والغطاء جالوني الشكل (متحف القيصر فريدريك ببرلين).
- (١١٢) علبة من العاج اسطوانية الشكل يعلوها غطاء عليها زخرفة من فرع نباتي مورق (متحف القيصر فريدريك ببرلين).
- (١١٣) صندوق من العاج قاعدته مستطيلة وعليه زخرفة من شريطين أساسيين محفوظ بكاتدرائية Wurzburg بألمانيا.
- (١١٤) صندوق من الخشب المطعم بالعاج محفوظ بكاتدرائية طرطوشة بإسبانيا.

- (١١٥) عليه من العاج من إحدى المجموعات الخاصة بباريس بها زخرفة عبارة عن شريط يدور حول الجزء العلوي من اللعبة.
- (١١٦) حمام ترجع نسبته إلى العصر النورمندي بصقلية.
- (١١٧) نقوش كوفية وزخارف إسلامية على الحمام (١١٦ لوحة).
- (١١٨) نقوش كوفية وزخارف إسلامية على الحمام ( لوحة ١١٦ ).
- (١١٩) نقش كوفي على أحد الأعمدة بمكتبة مدينة Trapani بصقلية داخل إطاره زخرفة نباتية.
- (١٢٠) نقش كوفي على أحد الأعمدة بمكتبة مدينة Trapani بصقلية داخل إطاره زخرفة مورقة.
- (١٢١) زخرفة نباتية على أحد أعمدة مكتبة Trapani بصقلية وتاج العمود به زخرفة من أوراق الأكانتس.
- (١٢٢) رسم يمثل صقراً ينقض على طائر لعله ديك هندي على صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة — المتعددة الألوان سلجوقي (القرن الخامس الهجري) متحف كليفلاند.

## فهرس القرآن الكريم

- (١) الحروف الرأسية في خط النسخ خلال النصف الأول من القرن السادس الهجري (١٢م)
- (٢) بعض حروف خط النسخ الرأسية في صقلية من النصف الثاني للقرن السادس الهجري (١٢م)
- (٣) (أ) العناصر الزخرفية النباتية في القرن الخامس الهجري بصقلية على الحجر. (ب) زخارف هندسية على شواهد القبور الصقلية في القرن الخامس الهجري.
- (٤) (أ) - أغطية الرأس. (ب) - الآلات الموسيقية (في صقلية).
- (٥) أ - بلاطات خزفية من قلعة بني حماد. ب - تشييكات هندسية على الجص في قلعة بني حماد.
- (٦) زخارف على شواهد القبور الصقلية (القرن السادس الهجري).
- (٧) رسم تخطيطي لسقف كنيسة البلاط الملكي بالرمو.
- (٨) الأشكال المستكررة لبعض الحروف الكوفية بجزيرة صقلية في القرنين ٦،٥ للهجرة.
- (٩) وجوه آدمية فاطمية.
- (١٠) وجوه آدمية سلجوقية.
- (١١) وجوه آدمية بيزنطية.
- (١٢) وجوه آدمية صقلية.
- (١٣) جلسات مختلفة من صقلية.
- (١٤) ملابس صقلية.
- (١٥) عناصر حيوانية فاطمية.
- (١٦) عناصر حيوانية فاطمية.

(١٧) حيوانات صقلية.

(١٨) عناصر نباتية صقلية.

(١٩) عناصر نباتية صقلية.

(٢٠) عناصر نباتية صقلية.

(٢١) عناصر نباتية صقلية.

## فهرس المختار

(١) خريطة لجزيرة صقلية وجنوب إيطاليا.

(٢) خريطة تفصيلية لأهم المواقع في جزيرة صقلية.

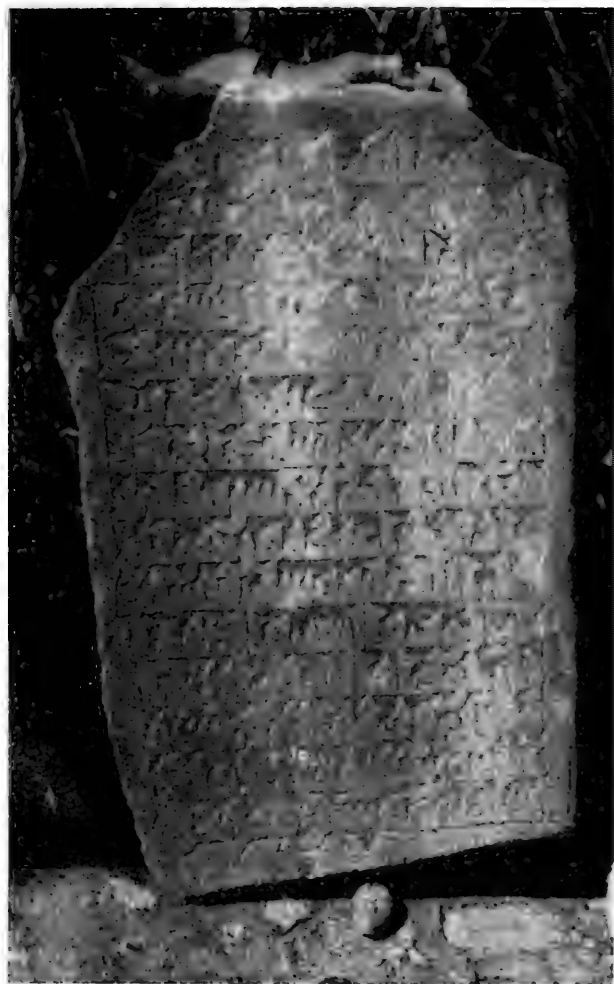
(٣) خريطة تفصيلية لمدينة بالرم ومدينة الخالصة.



اللوحة





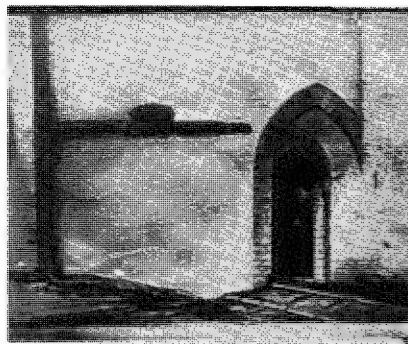


لوحة رقم (١)

أحرف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة من شاهد قبر من جزيرة متقلية  
يرجع تاريخه إلى القرن الثالث الهجري - التاسع الميلادي .

أحرف الهجائية	أحرف المفرد	في أولها	موضع أحرف من الكلمة في وسطها	في آخرها
ا	آ	أ	أ	أ
ب	ب	ب	ب	ب
ت	ت	ت	ت	ت
ث	ث	ث	ث	ث
ج	ج	ج	ج	ج
د	د	د	د	د
ذ	ذ	ذ	ذ	ذ
ر	ر	ر	ر	ر
س	س	س	س	س
ش	ش	ش	ش	ش
ص	ص	ص	ص	ص
ض	ض	ض	ض	ض
ط	ط	ط	ط	ط
ع	ع	ع	ع	ع
ف	ف	ف	ف	ف
ق	ق	ق	ق	ق
ك	ك	ك	ك	ك
ل	ل	ل	ل	ل
م	م	م	م	م
ن	ن	ن	ن	ن
هـ	هـ	هـ	هـ	هـ
و	و	و	و	و
ز	ز	ز	ز	ز
ح	ح	ح	ح	ح
ط	ط	ط	ط	ط
ي	ي	ي	ي	ي

أحرف الأصلي  
المتصل بأحرف الأصلي



لوحة رقم (٢)



لوحة رقم (٤)

أحرف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة من نقش على حصن بحرية صقلية  
يرجع تاريخه إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)

أحرف الهجائية	أحرف المفرد	في أولها	موضع أحرف من الكاهنة في وسطها	في آخرها
ا	ا			ا
ب	ب	ب	ب	ب
ت	ت	ت	ت	ت
ث	ث	ث	ث	ث
ج	ج	ج	ج	ج
ح	ح	ح	ح	ح
د	د	د	د	د
ذ	ذ	ذ	ذ	ذ
ر	ر	ر	ر	ر
ز	ز	ز	ز	ز
س	س	س	س	س
ش	ش	ش	ش	ش
ص	ص	ص	ص	ص
ض	ض	ض	ض	ض
ط	ط	ط	ط	ط
ظ	ظ	ظ	ظ	ظ
ع	ع	ع	ع	ع
ف	ف	ف	ف	ف
ق	ق	ق	ق	ق
ك	ك	ك	ك	ك
ل	ل	ل	ل	ل
م	م	م	م	م
ن	ن	ن	ن	ن
ه	ه	ه	ه	ه
و	و	و	و	و
لا	لا	لا	لا	لا
ي	ي	ي	ي	ي

١٠  
 ١١  
 ١٢  
 ١٣  
 ١٤  
 ١٥  
 ١٦  
 ١٧  
 ١٨  
 ١٩  
 ٢٠  
 ٢١  
 ٢٢  
 ٢٣  
 ٢٤  
 ٢٥  
 ٢٦  
 ٢٧  
 ٢٨  
 ٢٩  
 ٣٠  
 ٣١  
 ٣٢  
 ٣٣  
 ٣٤  
 ٣٥  
 ٣٦  
 ٣٧  
 ٣٨  
 ٣٩  
 ٤٠  
 ٤١  
 ٤٢  
 ٤٣  
 ٤٤  
 ٤٥  
 ٤٦  
 ٤٧  
 ٤٨  
 ٤٩  
 ٥٠  
 ٥١  
 ٥٢  
 ٥٣  
 ٥٤  
 ٥٥  
 ٥٦  
 ٥٧  
 ٥٨  
 ٥٩  
 ٦٠  
 ٦١  
 ٦٢  
 ٦٣  
 ٦٤  
 ٦٥  
 ٦٦  
 ٦٧  
 ٦٨  
 ٦٩  
 ٧٠  
 ٧١  
 ٧٢  
 ٧٣  
 ٧٤  
 ٧٥  
 ٧٦  
 ٧٧  
 ٧٨  
 ٧٩  
 ٨٠  
 ٨١  
 ٨٢  
 ٨٣  
 ٨٤  
 ٨٥  
 ٨٦  
 ٨٧  
 ٨٨  
 ٨٩  
 ٩٠  
 ٩١  
 ٩٢  
 ٩٣  
 ٩٤  
 ٩٥  
 ٩٦  
 ٩٧  
 ٩٨  
 ٩٩  
 ١٠٠



(V)

31



A black and white photograph of a fragment of an ancient papyrus scroll. The fragment is narrow and shows several lines of text written in a cursive script, likely Demotic or Hieroglyphic. The ink is dark and the background is light, showing the texture of the papyrus.



١٠  
 ١١  
 ١٢  
 ١٣  
 ١٤  
 ١٥  
 ١٦  
 ١٧  
 ١٨  
 ١٩  
 ٢٠  
 ٢١  
 ٢٢  
 ٢٣  
 ٢٤  
 ٢٥  
 ٢٦  
 ٢٧  
 ٢٨  
 ٢٩  
 ٣٠  
 ٣١  
 ٣٢  
 ٣٣  
 ٣٤  
 ٣٥  
 ٣٦  
 ٣٧  
 ٣٨  
 ٣٩  
 ٤٠  
 ٤١  
 ٤٢  
 ٤٣  
 ٤٤  
 ٤٥  
 ٤٦  
 ٤٧  
 ٤٨  
 ٤٩  
 ٥٠  
 ٥١  
 ٥٢  
 ٥٣  
 ٥٤  
 ٥٥  
 ٥٦  
 ٥٧  
 ٥٨  
 ٥٩  
 ٦٠  
 ٦١  
 ٦٢  
 ٦٣  
 ٦٤  
 ٦٥  
 ٦٦  
 ٦٧  
 ٦٨  
 ٦٩  
 ٧٠  
 ٧١  
 ٧٢  
 ٧٣  
 ٧٤  
 ٧٥  
 ٧٦  
 ٧٧  
 ٧٨  
 ٧٩  
 ٨٠  
 ٨١  
 ٨٢  
 ٨٣  
 ٨٤  
 ٨٥  
 ٨٦  
 ٨٧  
 ٨٨  
 ٨٩  
 ٩٠  
 ٩١  
 ٩٢  
 ٩٣  
 ٩٤  
 ٩٥  
 ٩٦  
 ٩٧  
 ٩٨  
 ٩٩  
 ١٠٠

This image shows a fragment of an ancient papyrus scroll, likely from a Greek text. The text is written in a cursive script and is arranged in several lines. The fragment is irregularly shaped, with a jagged right edge. The text is written in a dark ink on a light-colored, textured background. The characters are somewhat faded and the ink is uneven, suggesting an ancient document. The text appears to be a mix of Greek letters and some symbols that are difficult to decipher due to the fragmentary nature of the scroll.





المعروف الهجائية العربية بألفاظ الكوفي مأخوذة من شواهد القيور بحسرية يمينية  
في القرن ثلث من الهوى - الكبارى عشر مملولى

الرقم	الاسم	اللقب	الكنية	اللقب	اللقب
١	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد
٢	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد
٣	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد
٤	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد
٥	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد
٦	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد
٧	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد
٨	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد
٩	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد
١٠	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد	أحمد



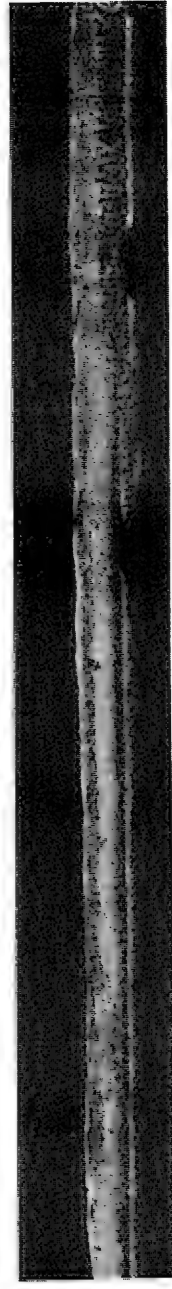
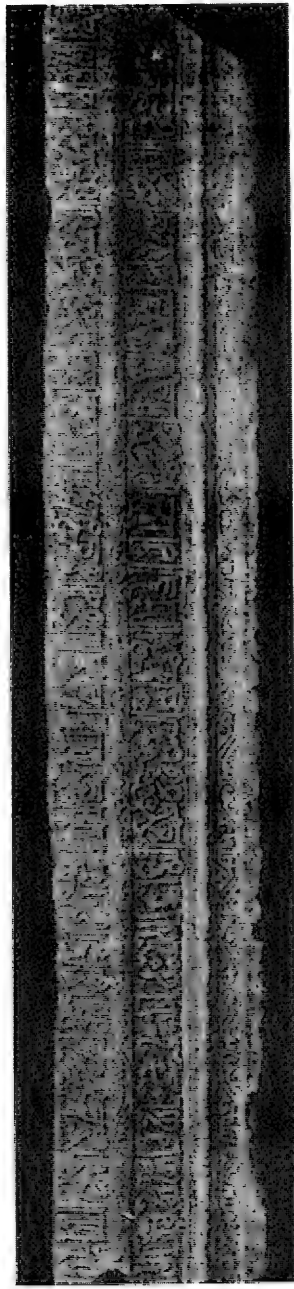








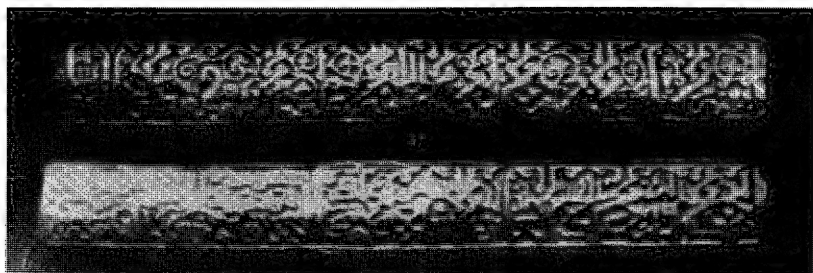
لوحة رقم (٢١)



الوحدة رقم (٢٢)

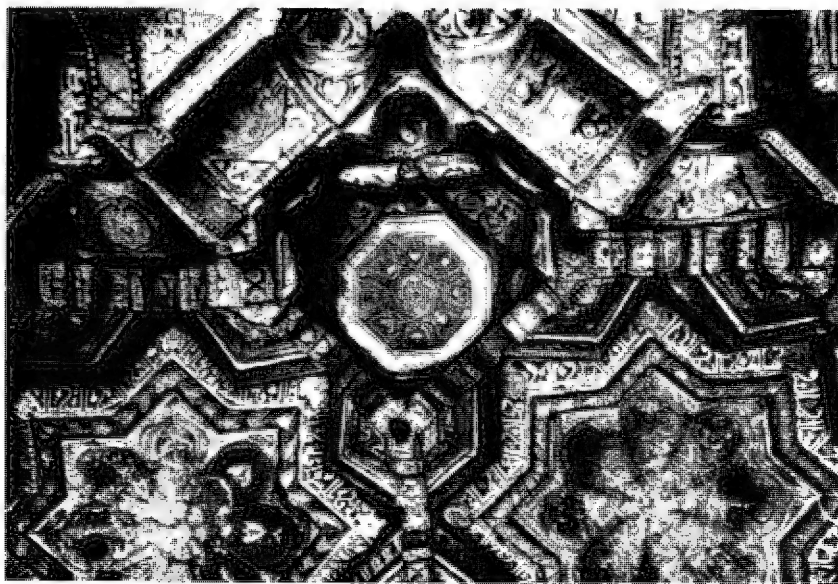


۱۰۰  
 ۱۰۱  
 ۱۰۲  
 ۱۰۳  
 ۱۰۴  
 ۱۰۵  
 ۱۰۶  
 ۱۰۷  
 ۱۰۸  
 ۱۰۹  
 ۱۱۰  
 ۱۱۱  
 ۱۱۲  
 ۱۱۳  
 ۱۱۴  
 ۱۱۵  
 ۱۱۶  
 ۱۱۷  
 ۱۱۸  
 ۱۱۹  
 ۱۲۰  
 ۱۲۱  
 ۱۲۲  
 ۱۲۳  
 ۱۲۴  
 ۱۲۵  
 ۱۲۶  
 ۱۲۷  
 ۱۲۸  
 ۱۲۹  
 ۱۳۰  
 ۱۳۱  
 ۱۳۲  
 ۱۳۳  
 ۱۳۴  
 ۱۳۵  
 ۱۳۶  
 ۱۳۷  
 ۱۳۸  
 ۱۳۹  
 ۱۴۰  
 ۱۴۱  
 ۱۴۲  
 ۱۴۳  
 ۱۴۴  
 ۱۴۵  
 ۱۴۶  
 ۱۴۷  
 ۱۴۸  
 ۱۴۹  
 ۱۵۰  
 ۱۵۱  
 ۱۵۲  
 ۱۵۳  
 ۱۵۴  
 ۱۵۵  
 ۱۵۶  
 ۱۵۷  
 ۱۵۸  
 ۱۵۹  
 ۱۶۰  
 ۱۶۱  
 ۱۶۲  
 ۱۶۳  
 ۱۶۴  
 ۱۶۵  
 ۱۶۶  
 ۱۶۷  
 ۱۶۸  
 ۱۶۹  
 ۱۷۰  
 ۱۷۱  
 ۱۷۲  
 ۱۷۳  
 ۱۷۴  
 ۱۷۵  
 ۱۷۶  
 ۱۷۷  
 ۱۷۸  
 ۱۷۹  
 ۱۸۰  
 ۱۸۱  
 ۱۸۲  
 ۱۸۳  
 ۱۸۴  
 ۱۸۵  
 ۱۸۶  
 ۱۸۷  
 ۱۸۸  
 ۱۸۹  
 ۱۹۰  
 ۱۹۱  
 ۱۹۲  
 ۱۹۳  
 ۱۹۴  
 ۱۹۵  
 ۱۹۶  
 ۱۹۷  
 ۱۹۸  
 ۱۹۹  
 ۲۰۰



لوحة رقم (٢٥)

لوحة رقم (٢٦)



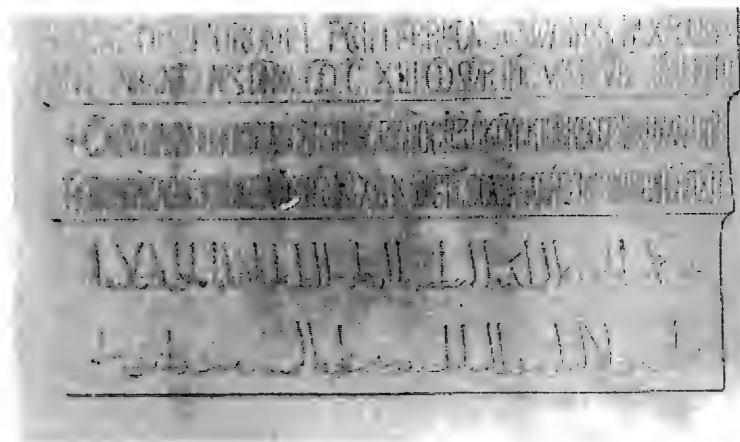


لوحة رقم (٢٧)



أخبرني جليل الدين بن أحمد في ما غويته من شواهد اعتبر بحزيرة ميقاتية  
في القرن السادس الهجري «الشافعي مشر الميلا»

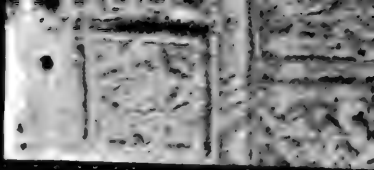
الرقم	الاسم	اللقب	الكنية
١	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
٢	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
٣	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
٤	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
٥	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
٦	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
٧	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
٨	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
٩	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
١٠	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
١١	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
١٢	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
١٣	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
١٤	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
١٥	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
١٦	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
١٧	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
١٨	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
١٩	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد
٢٠	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد	أحمد بن محمد



لوحة رقم (٢٩)

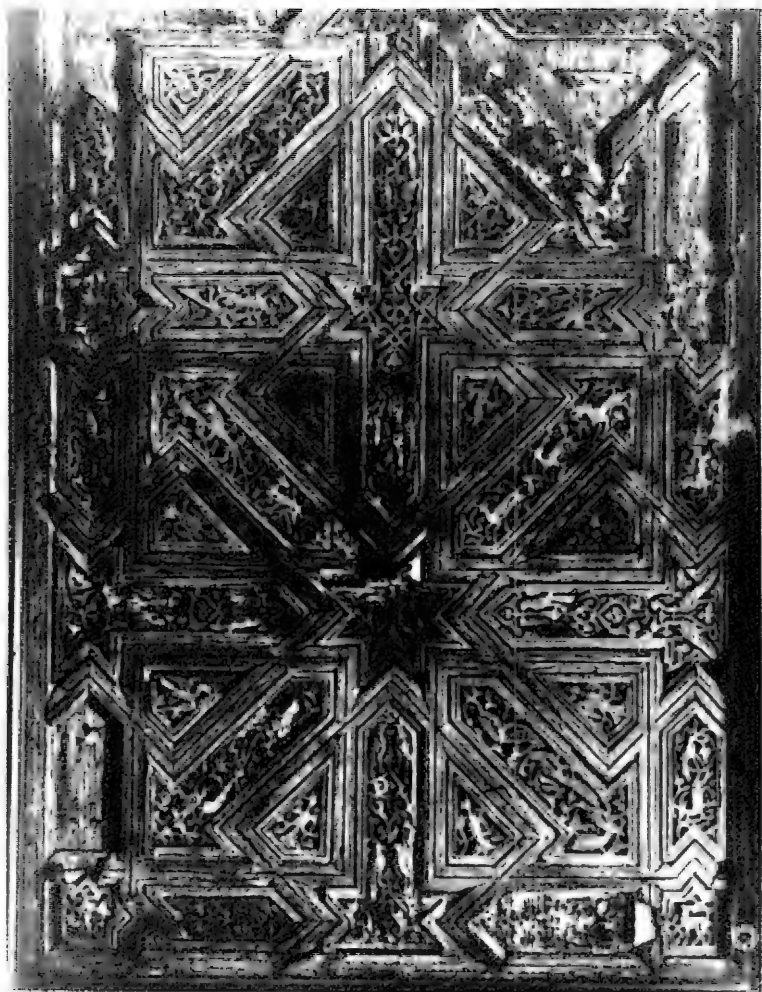
لوحة رقم (٣٠)



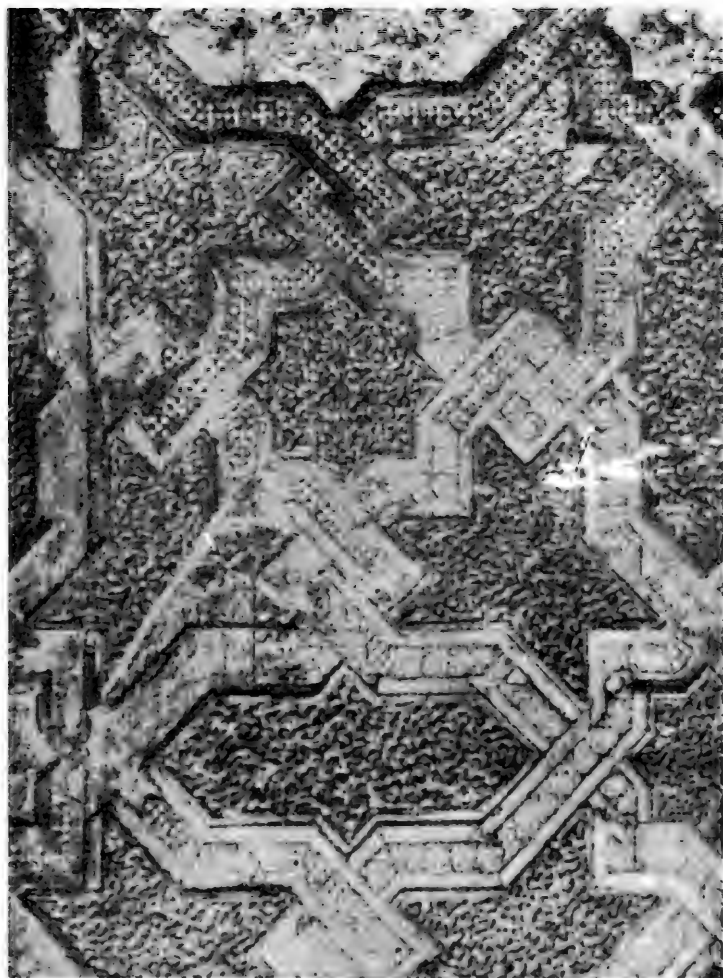




لوحة رقم (٣٢)



لوحة رقم (٣٣)

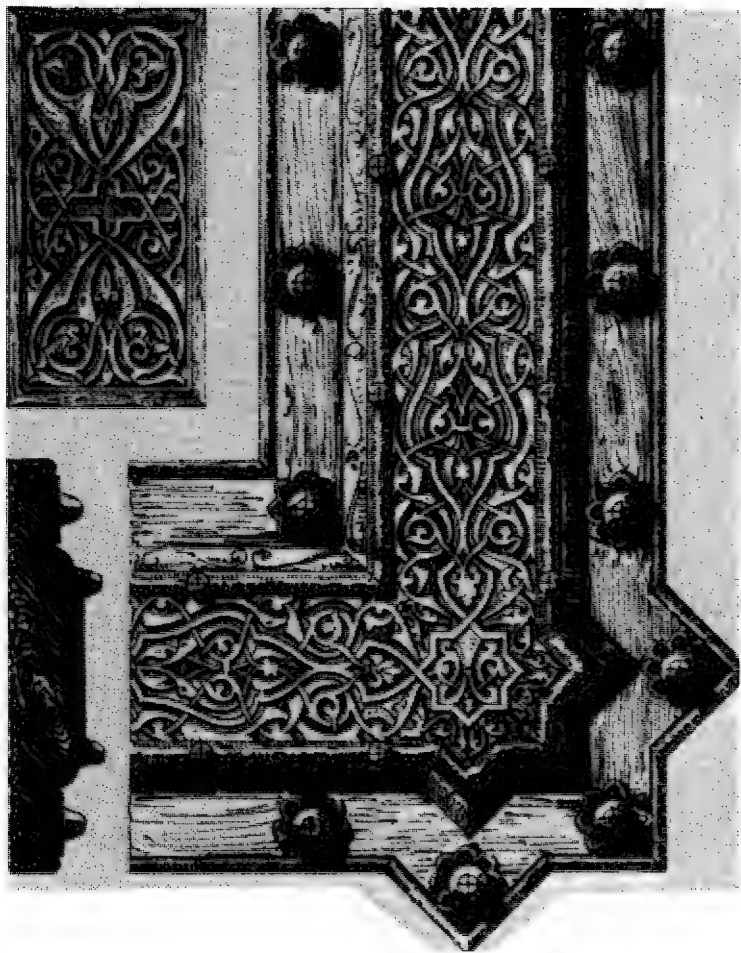


لوحة رقم (٢٤)

لوحة رقم (٣٥)

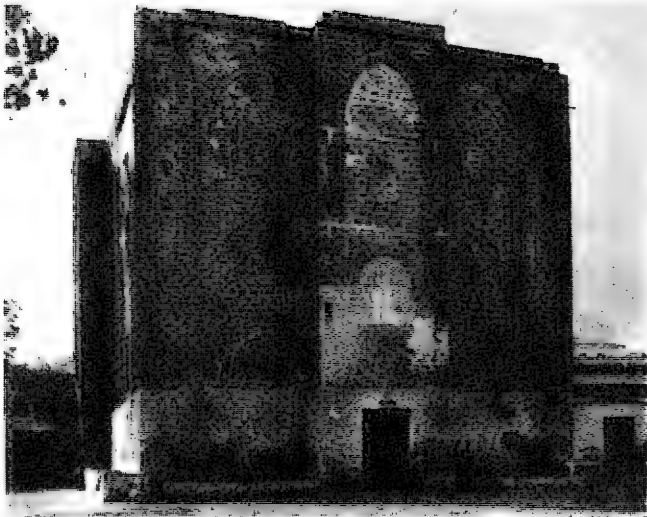


لوحة رقم (٣٦)

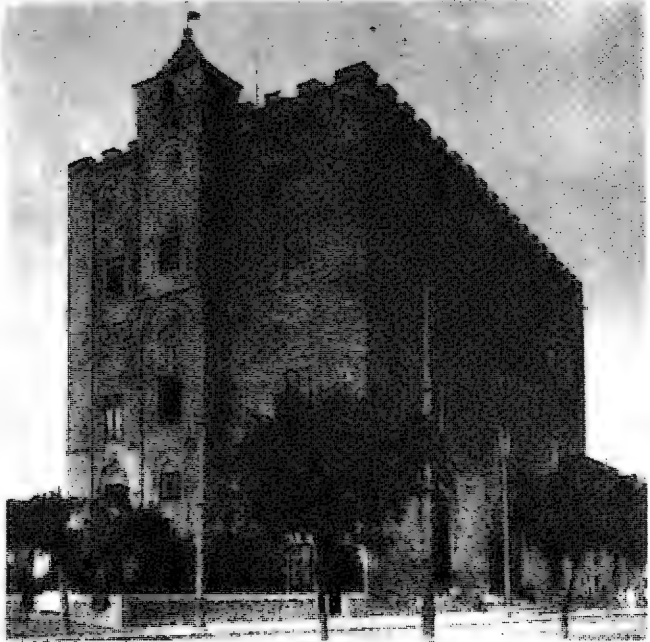


لوحة رقم (٣٧)





لوحة رقم (٢٨) أ



لوحة رقم (٢٨) ب

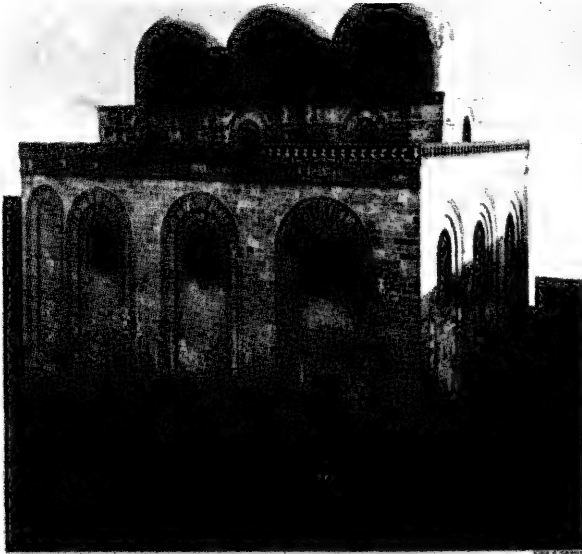
لوحة رقم (٣٩)





لوحة رقم (٤٠)

لوحة رقم (٤١)



Villa S. Spirito  
V. di S. Spirito





لوحة رقم (٤٢)



لوحة رقم (٤٢)



لوحة رقم (٤٤)

لوحة رقم (٤٥)



لوحة رقم (٤٦)





لوحة رقم (٤٧)



لوحة رقم (٤٨)



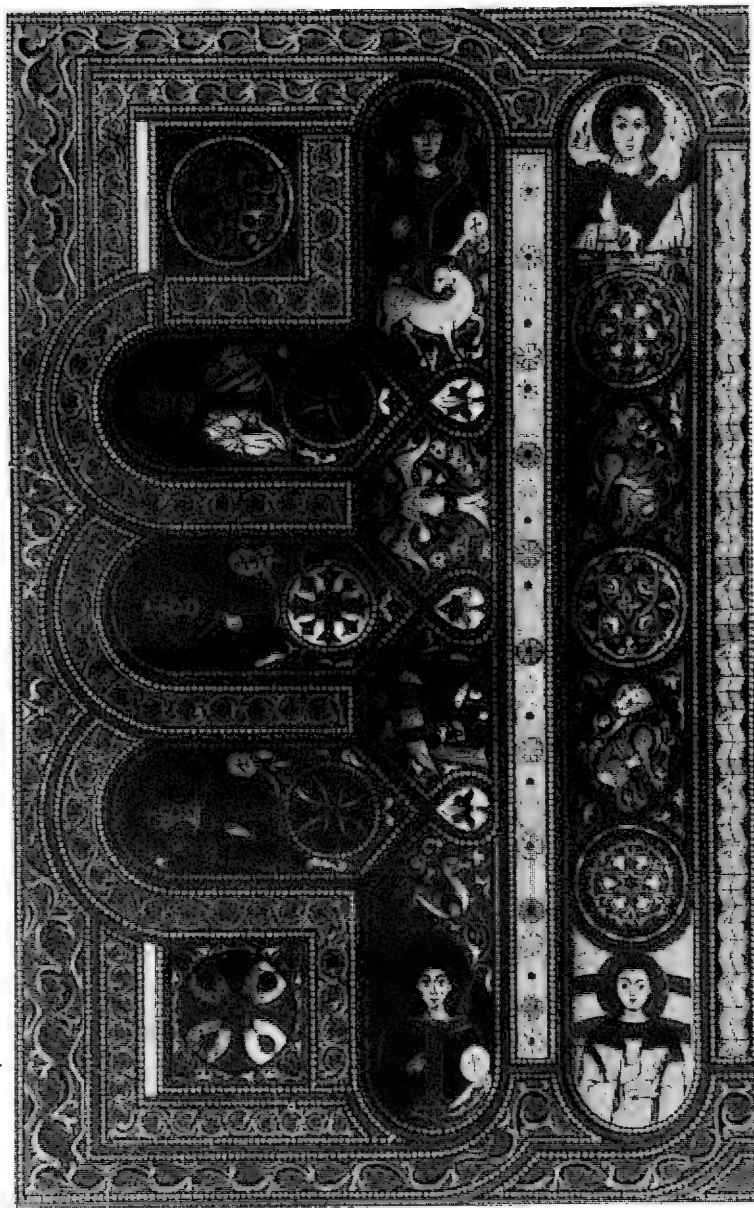
لوحة رقم (٤٩)



لوحة رقم (٥٠)



لوحة رقم (٥١)





لوحة رقم (٥٣)



لوحة رقم (٥٤)

لوحة رقم (٥٥)



لوحة رقم (٥٦)





لوحة رقم (٥٧)

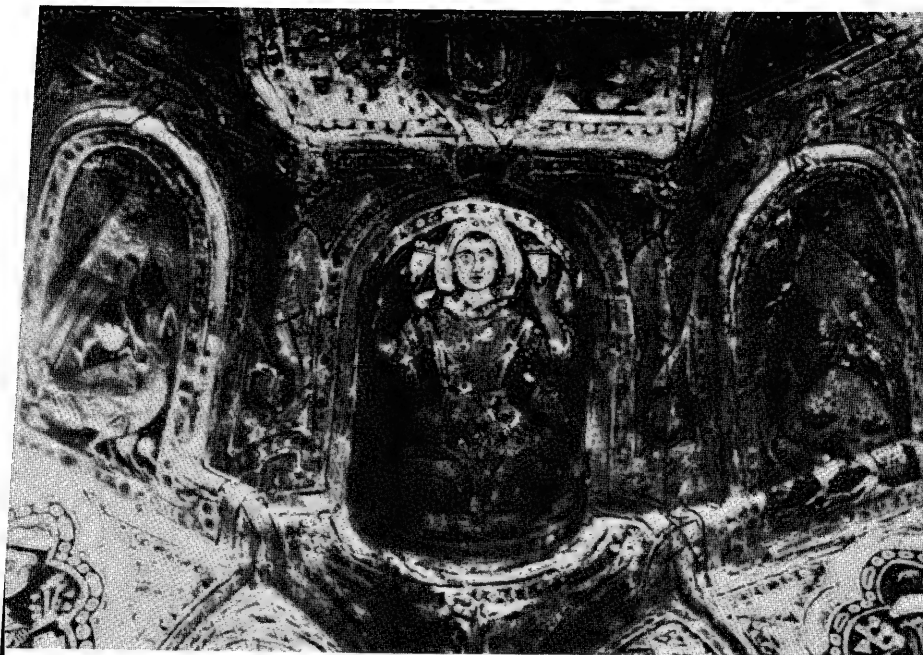


لوحة رقم (٥٨)



لوحة رقم (٥٩)

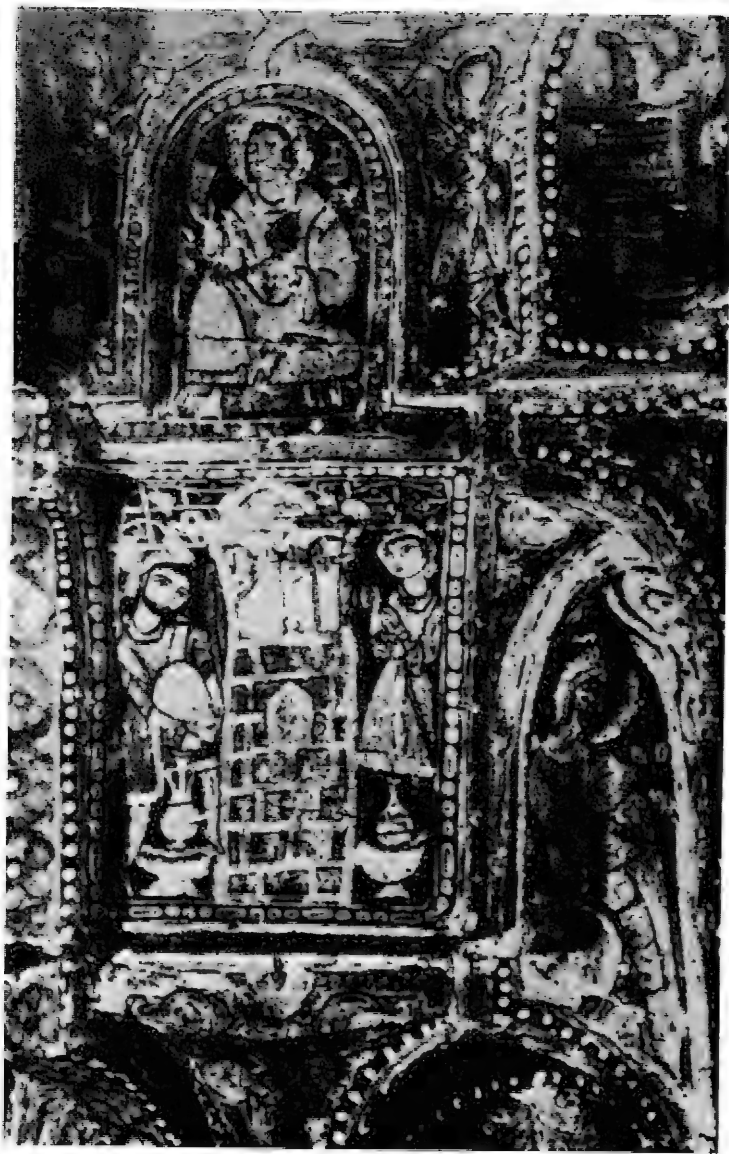




لوحة رقم (٦٠)



نوحه رقم (٦١)



لوحة رقم (٦٢)



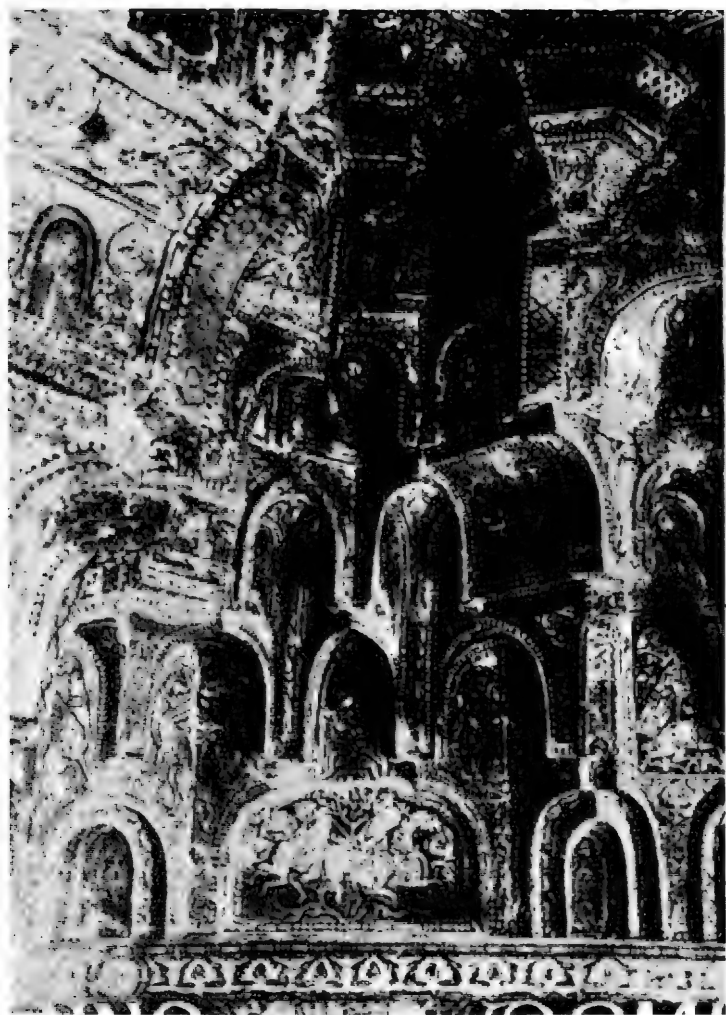
لوحة رقم (٦٣)



لوحة رقم (٦٤)



لوحة رقم (٦٥)



لوحة رقم (٦٦)



لوحة رقم (٦٧)



لوحة رقم (٦٨)

لوحة رقم (٦٩)



لوحة رقم (٧٠)







لوحة رقم (٧٢)



لوحة رقم (٧٣)

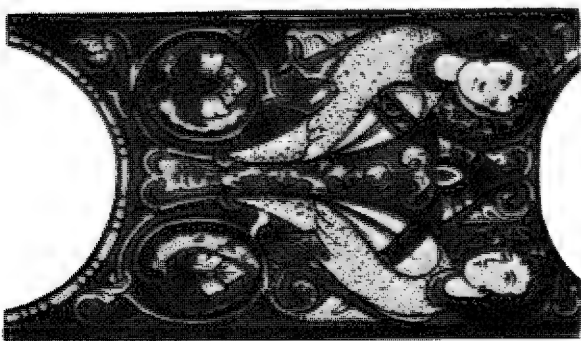
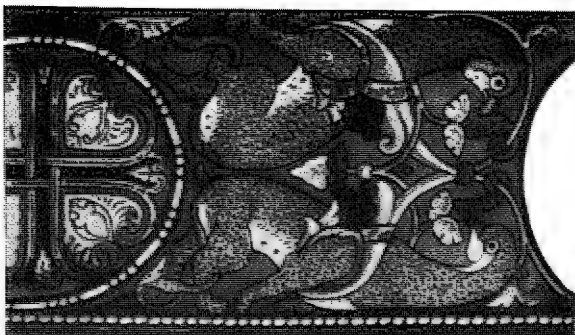


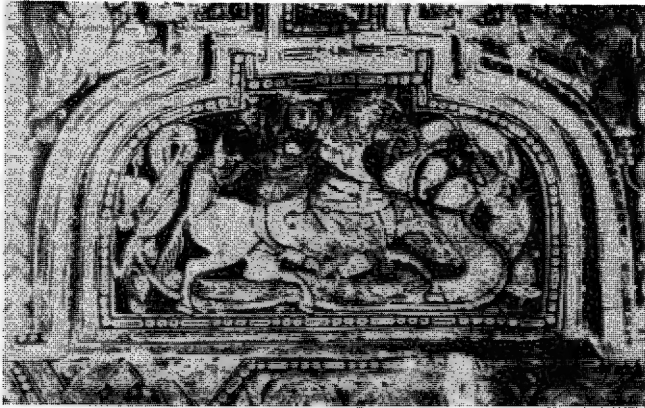


لوحة رقم (٧٤)



لوحة رقم (٧٥)

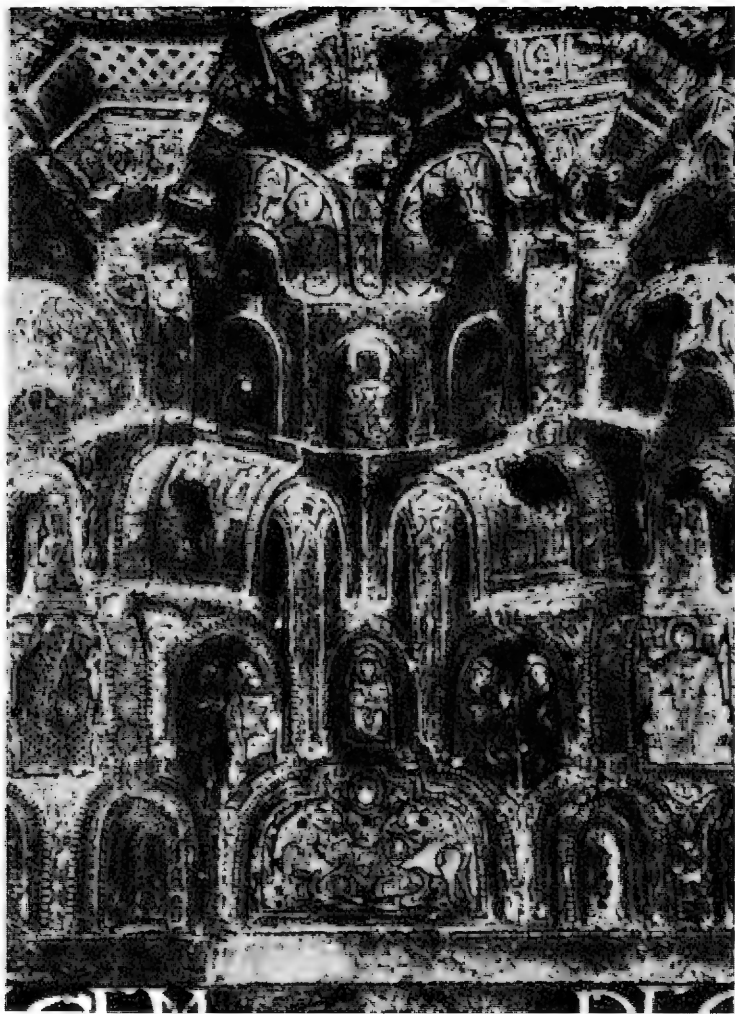




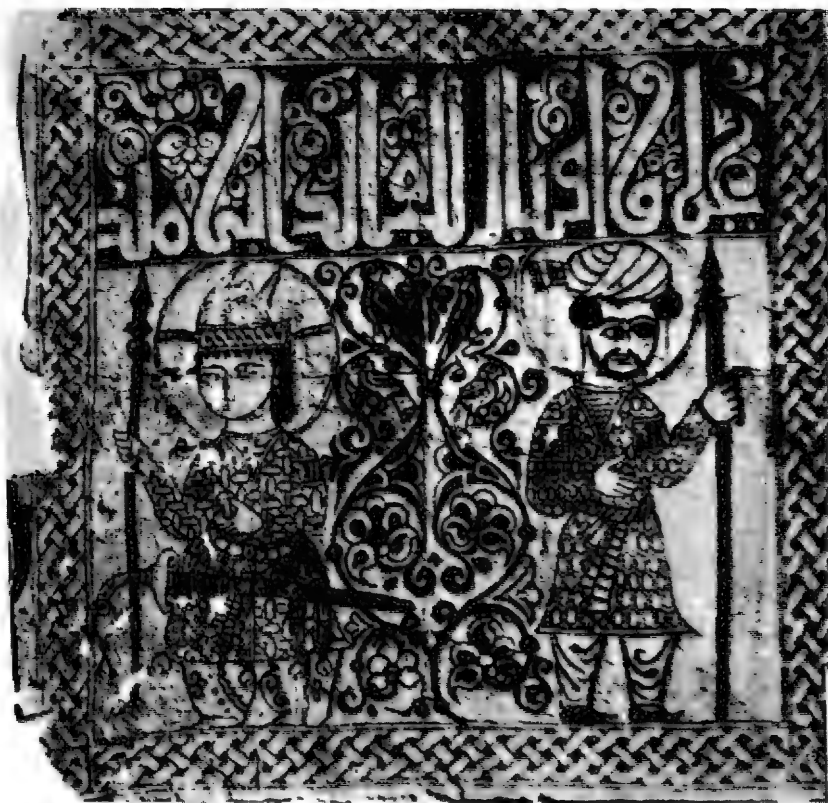
لوحة رقم (٧٧)

لوحة رقم (٧٨)





لوحة رقم ٧٩



لوحة رقم (٨٠)





لوحة رقم (٨١)

لوحة رقم (٨٢)



لوحة رقم (٨٤)



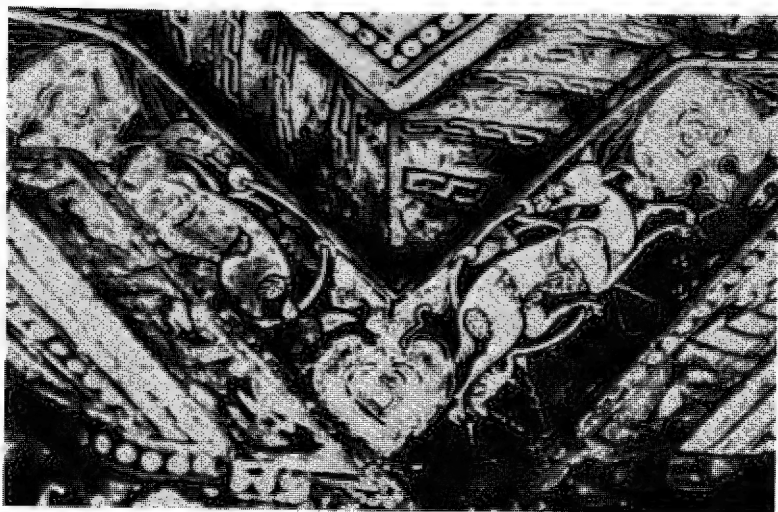
لوحة رقم (٨٣)



لوحة رقم (٨٥)



لوحة رقم (٨٦)

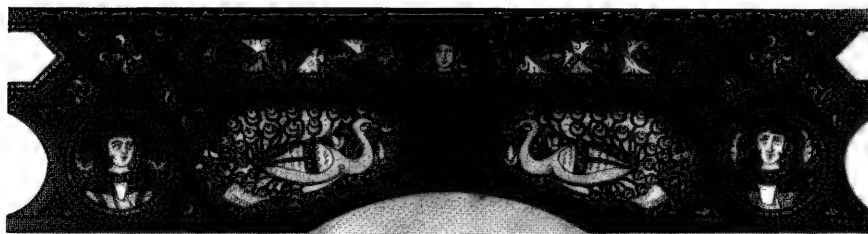






لوحة رقم (٨٨)

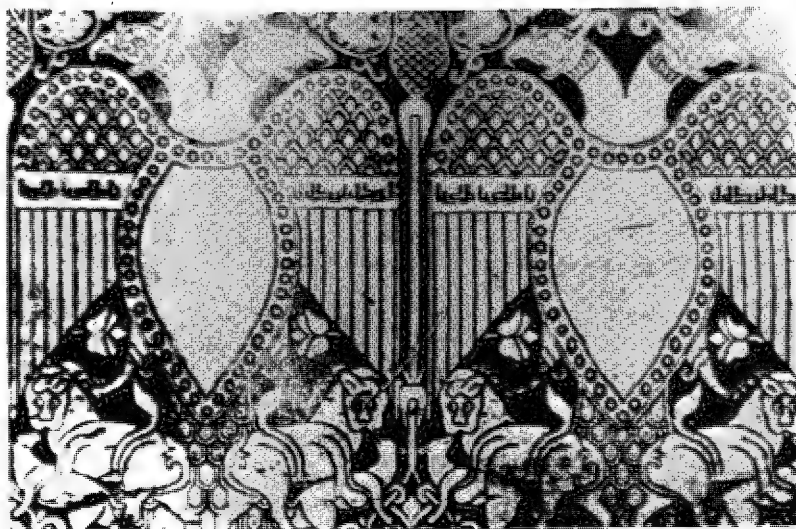
لوحة رقم (٨٩)

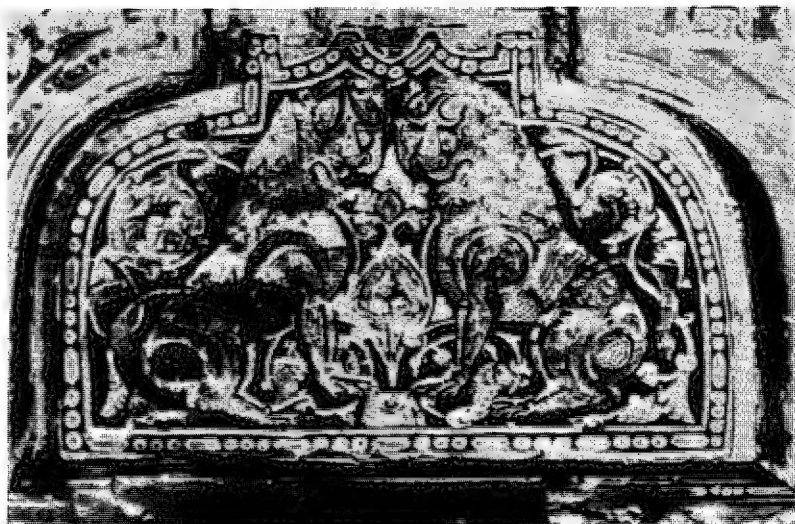


لوحة رقم (٩٠)



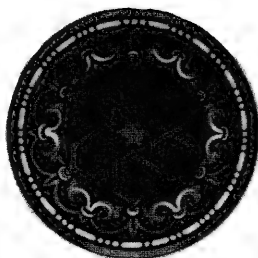
لوحة رقم (٩١)





لوحة رقم (٩٢)

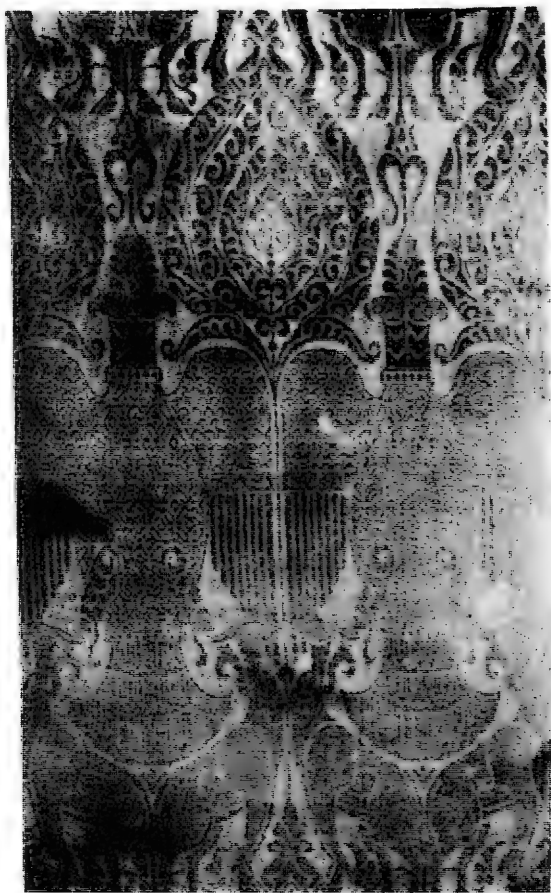
لوحة رقم (٩٣)



لوحة رقم (٩٤)



لوحة رقم (٩٦)







لوحة رقم (٩٥)



لوحة رقم (٩٧)

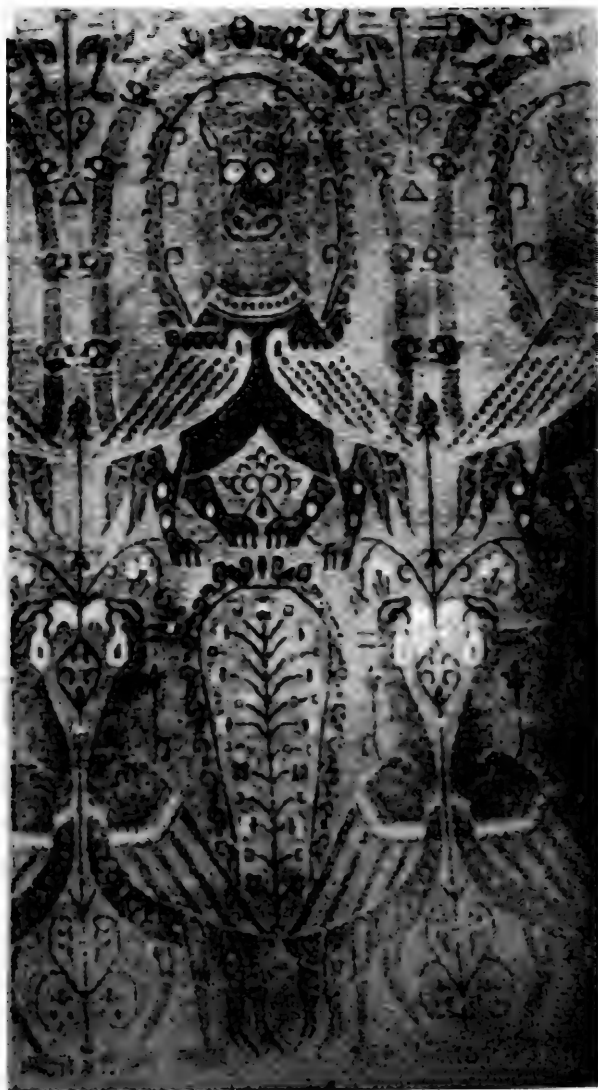


لوحة رقم (٩٨)



لوحة رقم (٩٩)

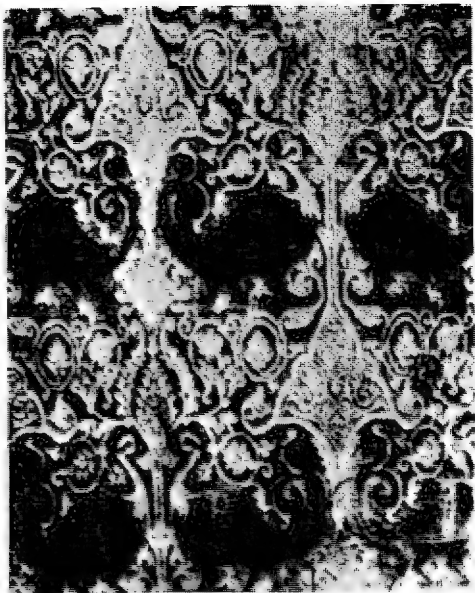
لوحة رقم (١٠٠)



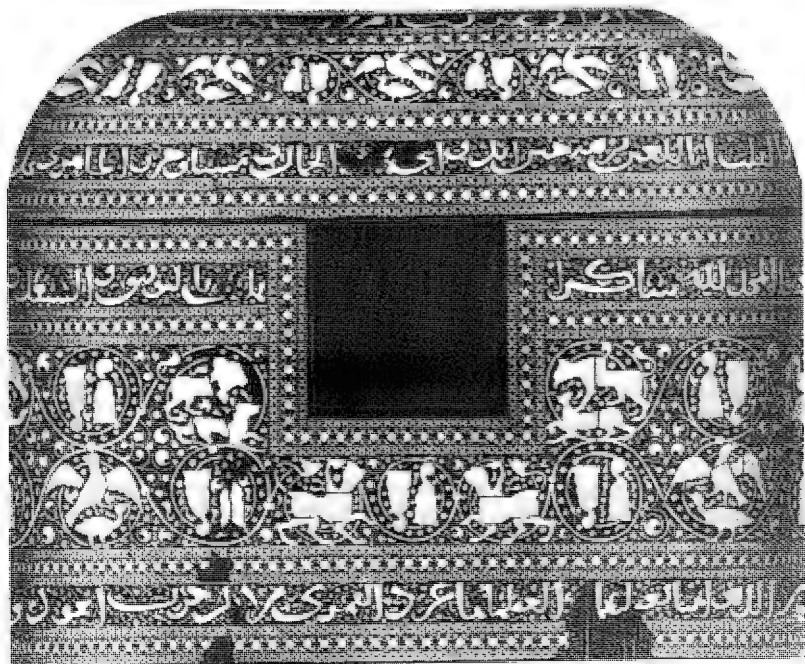


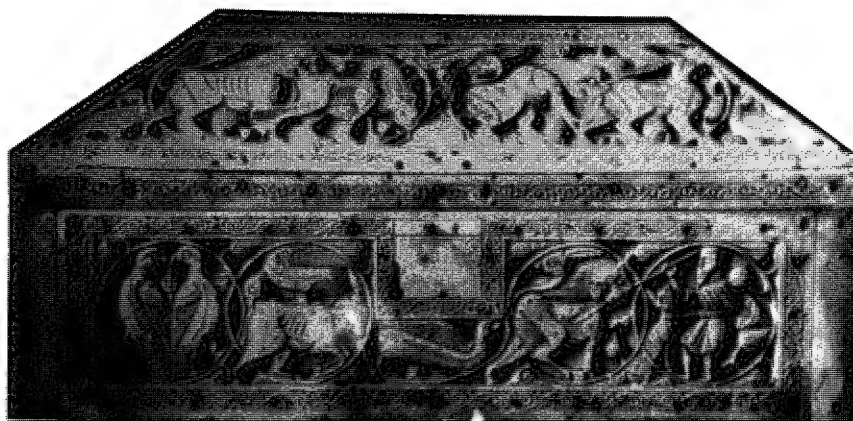
لوحة رقم (١٠١)

لوحة رقم (١٠٢)



لوحة رقم (١٠٣)





لوحة رقم (١٠٤) أ

لوحة رقم (١٠٤) ب

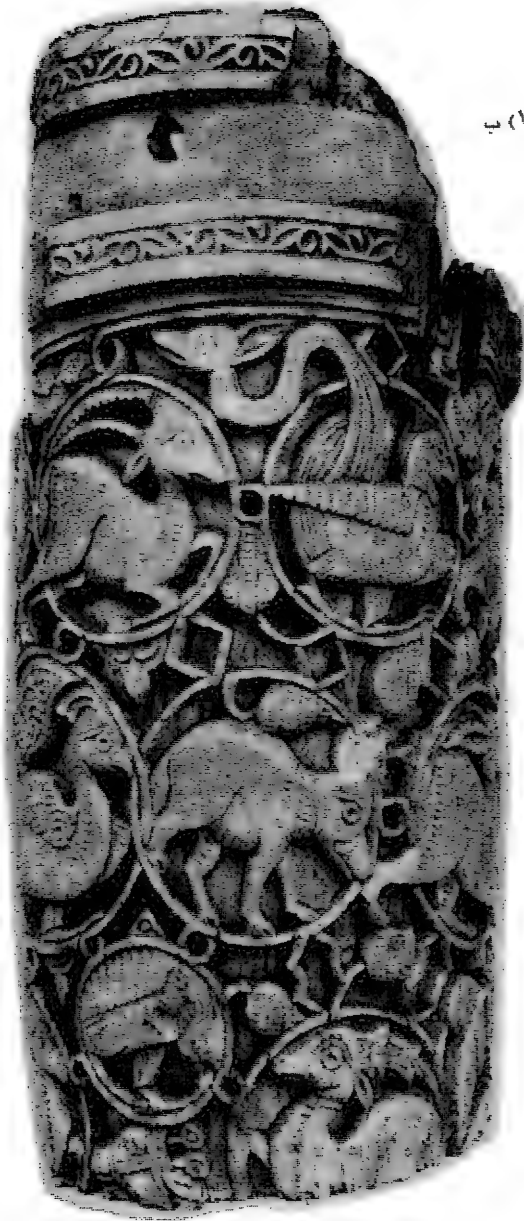


لوحة رقم (١٠٥) أ



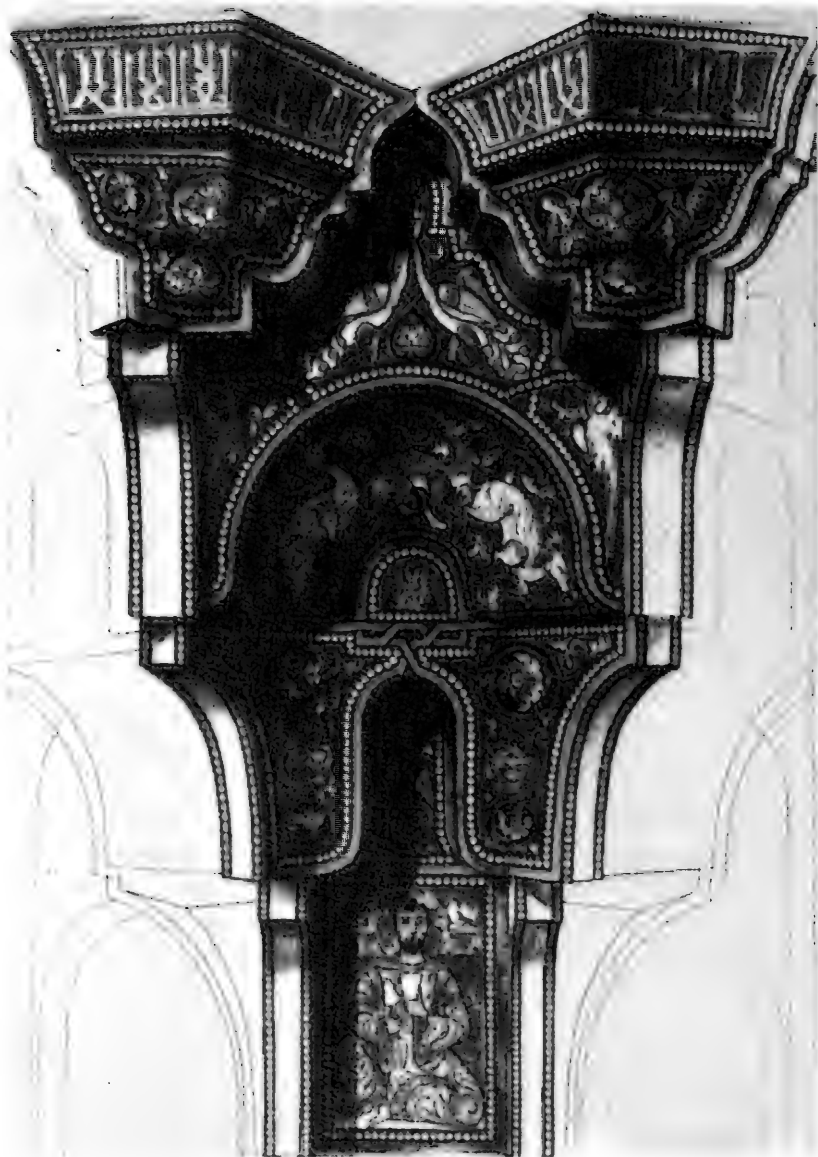


لوحة رقم (١٠٥) ب



لوحة رقم (١٠٦)





لوحة رقم (١٠٧)

لوحة رقم (١٠٨) ١



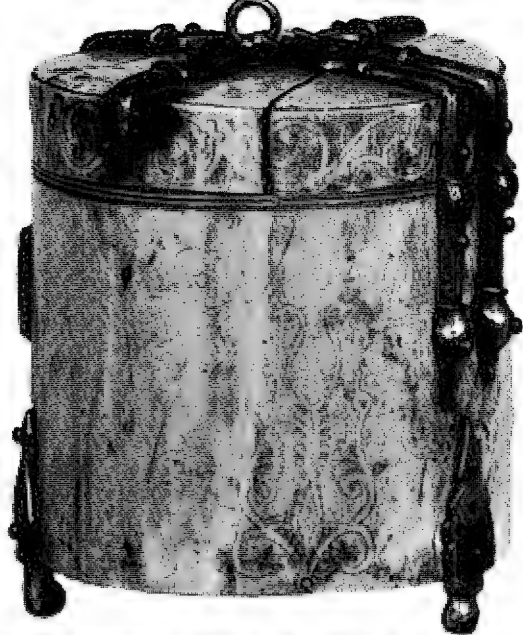


لوحة رقم (١٠٨) ج

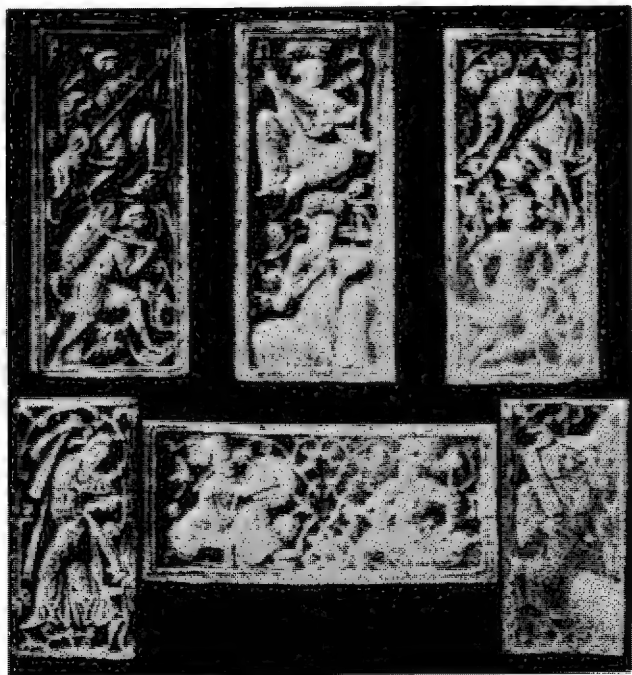


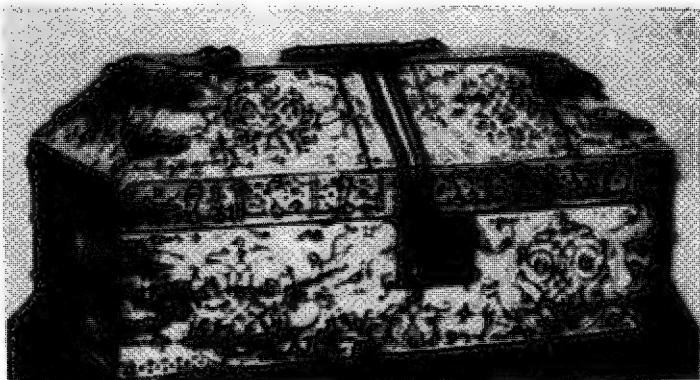
لوحة رقم (١٠٨) ب

لوحة رقم (١٠٩)

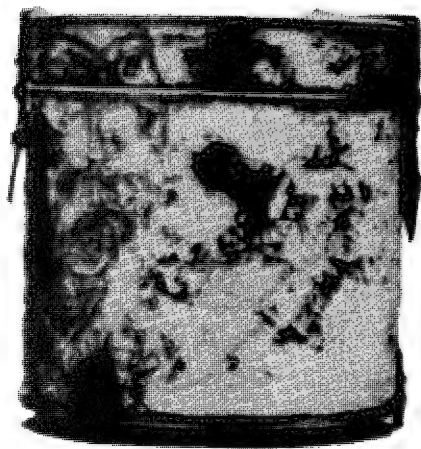


لوحة رقم (١١٠)





لوحة رقم (١١١)



لوحة رقم (١١٢)



لوحة رقم (١١٣)

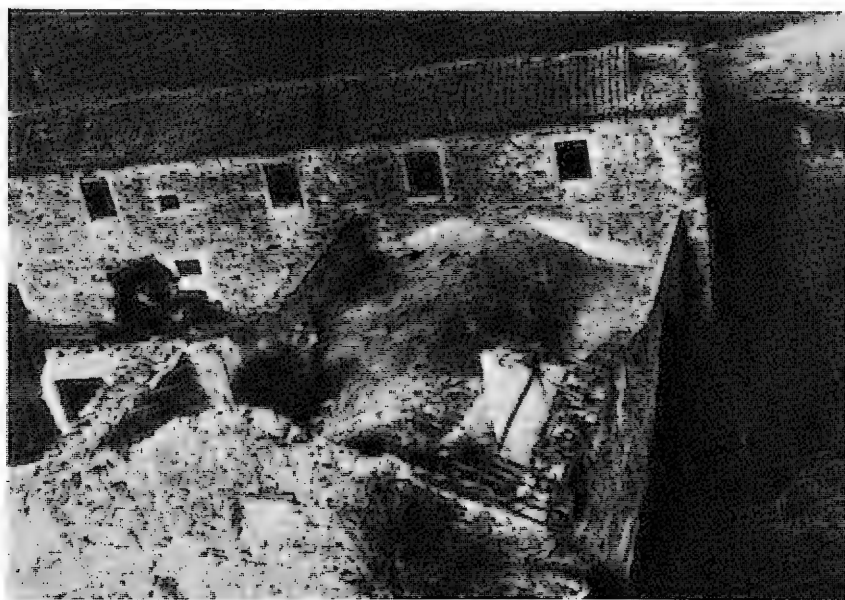


لوحة رقم (١١٤)





لوحة رقم (١١٥)

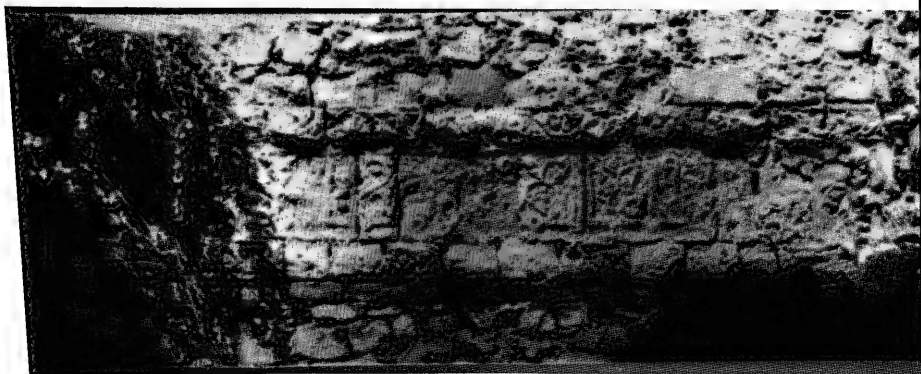


لوحة رقم (١١٦)



لوحة رقم (١١٧)

لوحة رقم (١١٨)





لوحة رقم (١١٩)



لوحة رقم (١٢٠)

لوحة رقم (١٢١)







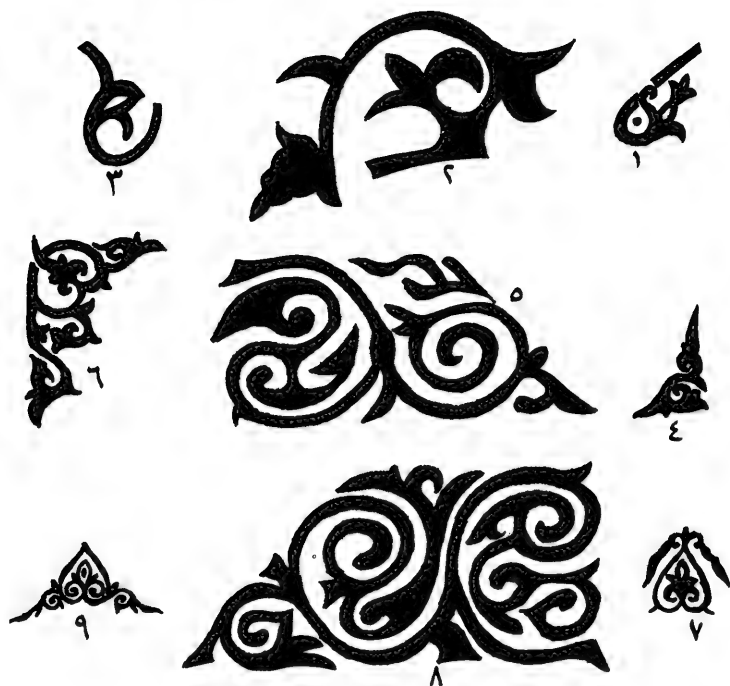
ا	ا ا ا ا ا	ا ا ا ا ا	ا
ط	ط	ط	ط
ك	ك	ك	ك
ل	ل ل ل ل ل	ل ل ل ل ل	ل

شكل رقم (٢)

بعض حروف خط النسخ الرأسي في صقلية في النصف الثاني من  
القرن السادس الهجري (الثاني الميلادي) من النقش الكتابي لدخل  
قصر العزيزة ببارمو.

الحرف	رسمه
ا	ا ما با
ل	ل لا با
ط	ط
ك	ك
أمثلة	هد ادا اليا

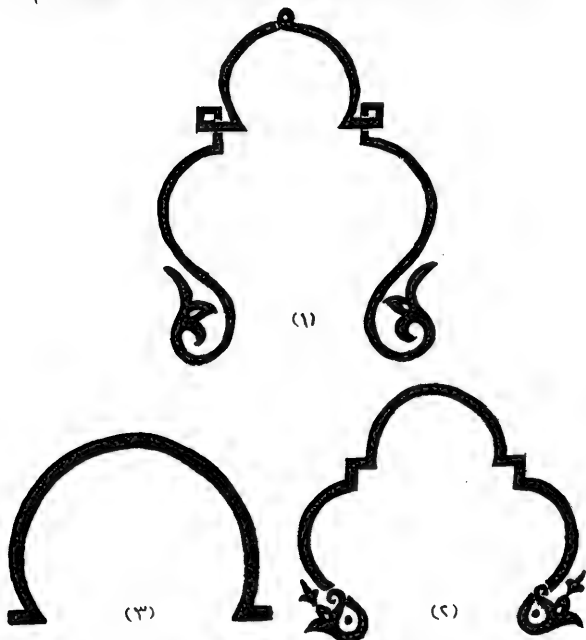




- |   |                   |                               |
|---|-------------------|-------------------------------|
| ١ | مأخوذ عن شاهد قبر | مؤرخ سنة ٤٦٤ هـ لوحة رقم ١٤   |
| ٢ | مأخوذ عن شاهد قبر | مؤرخ سنة ٤٧٩ هـ لوحة رقم ١٥ ب |
| ٣ | مأخوذ عن شاهد قبر | مؤرخ سنة ٤٧٣ هـ لوحة رقم ١١   |
| ٤ | مأخوذ عن شاهد قبر | مؤرخ سنة ٤٧٤ هـ لوحة رقم ١٢   |
| ٥ | مأخوذ عن شاهد قبر | مؤرخ سنة ٤٧٩ هـ لوحة رقم ١٥   |
| ٦ | مأخوذ عن شاهد قبر | مؤرخ سنة ٤٧٣ هـ لوحة رقم ١١   |
| ٧ | مأخوذ عن شاهد قبر | مؤرخ سنة ٤٧٠ هـ لوحة رقم ١٠   |
| ٨ | مأخوذ عن شاهد قبر | مؤرخ سنة ٤٧٩ هـ لوحة رقم ١٥   |
| ٩ | مأخوذ عن شاهد قبر | مؤرخ سنة ٤٧٧ هـ لوحة رقم ١٣   |

شكل رقم (٣) ب

زخارف هندسية على شواهد القبور الصقلية في القرن الخامس الهجري (١٢ م)



- (١) مأخوذة من شاهد قبر مؤرخ ٤٦٩ هـ ، لوحة ١١ ، وجد نفس التصميم على شاهد قبر تونس مؤرخ ٤٧٥ هـ - زيبس  
(٢) مأخوذة من شاهد قبر مؤرخ ٤٧٣ هـ ، لوحة ١٤ . وجد نفس التصميم على شاهد قبر تونس ، انظر :

Georges Marcais, Tunis et Kairouan P. 54. Paris 1937.

- (٣) مأخوذة من شاهد قبر مؤرخ ٤٧٧ هـ ، لوحة ١٣ ، وجد نفس التصميم على شاهد قبر تونس مؤرخ ٤٧٠ هـ -  
انظر زيبس ، نقاشه المنقير ، ط ٤ لابريس ، تونس ١٩٦٠ ، لوحة ٧

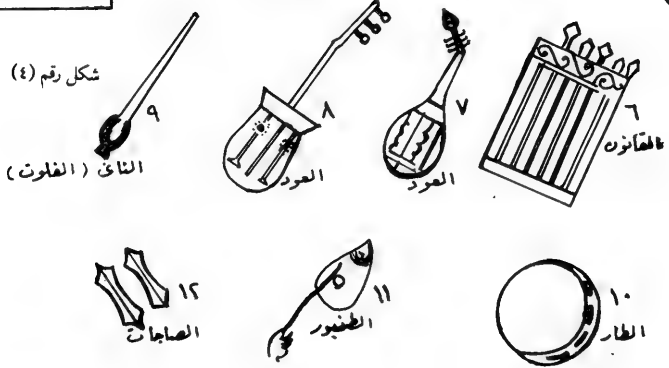
# أغطية الرأس

شكل رقم (٤) أ

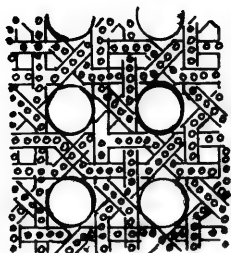


## الآلات الموسيقية

شكل رقم (٤) ب



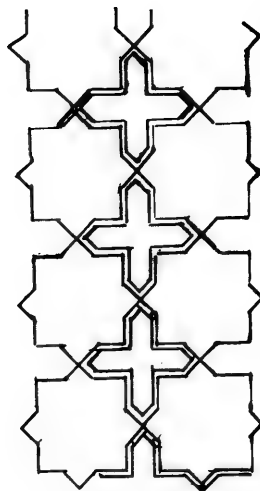
Villard, Le: Pitture Pl., 179.....	ماخوذ عن	١
Ibid., PL., 188.....	ماخوذ عن	٢
Ibid., PL., 187.....	ماخوذ عن	٣
Ibid., PL., 189.....	ماخوذ عن	٤
Ibid., PL., 232.....	ماخوذ عن	٥
Ibid., PL., 211.....	ماخوذ عن	٦
Ibid., PL., 217.....	ماخوذ عن	٧
Ibid., PL., 208.....	ماخوذ عن	٨
Ibid., PL., 200.....	ماخوذ عن	٩
Ibid., PL., 47.....	ماخوذ عن	١٠
Ibid., PL., 210.....	ماخوذ عن	١١
Ibid., PL., 216.....	ماخوذ عن	١٢



شكل رقم (٥) ب

تشبيكات هندسية محفورة على الجص  
في قلعة بني حماد

Marcais, Part I Fig 101



شكل رقم (٥) أ

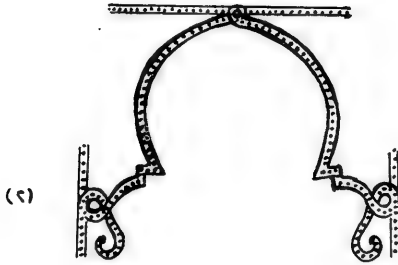
بلاطات خزفية - من دار البحر  
في قلعة بني حماد

Marcais, Part I Fig 70

- 
- (1) Marcais, Manuel D'art M., Part, I P. 145 Fig., 70.  
(2) Ibid., P., 179 Fig., 101.

شكل رقم (٦)

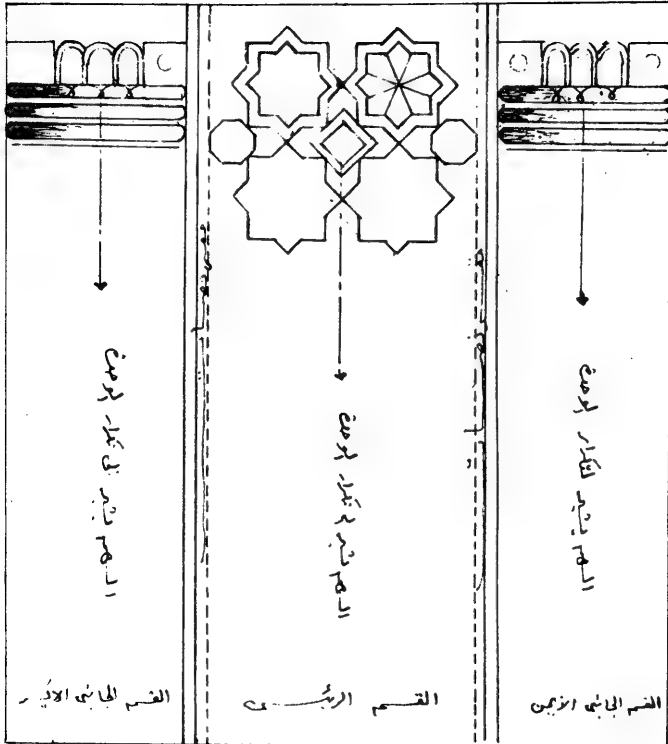
زخارف على شواهد القبور الصقلية  
في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)



- 
- (١) مأخوذ من اللوحة رقم ٢٢  
(٢) مأخوذ من اللوحة رقم ٢٤  
(٣) مأخوذ من اللوحة رقم ١٧، ١٨، ١٩  
(٤) مأخوذ من اللوحة رقم ٣٢

شكل رقم (٧)

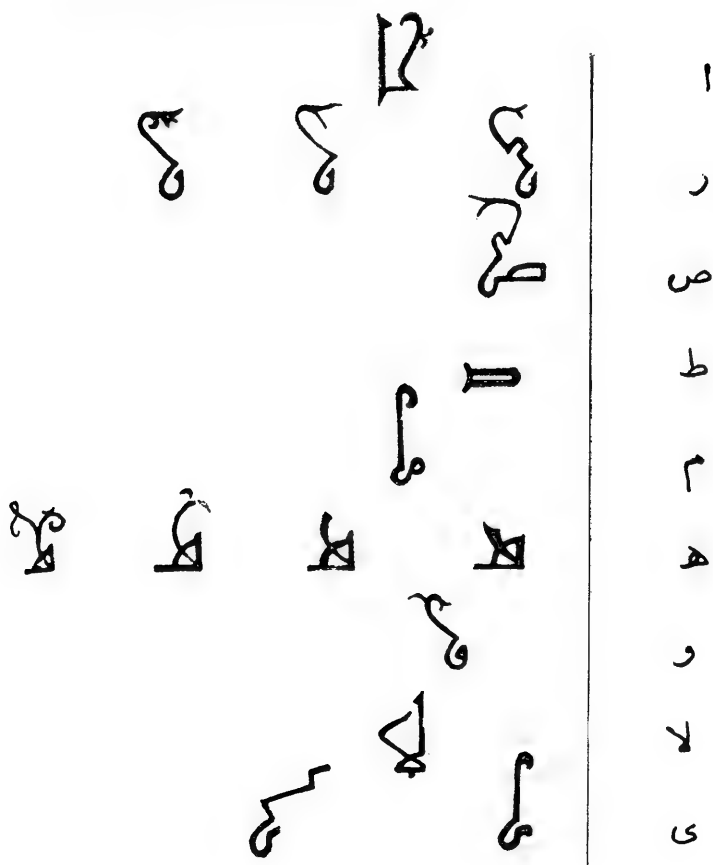
## رسم تخطيطي لسقف كنيسة البلاط الملكي ببارمو



هذا التخطيط متقبس مما في اللوحات ٤ ، ٥ من كتاب الأستاذ Villard  
Le Pitture M. Al S. della C.P

شكل رقم (٨)

الأشكال المبتكرة لبعض الحروف الكوفية بجزيرة صقلية في القرن  
الخامس والسادس الهجري.



## وجوه آدمية فاطمية

شكل رقم (٩)



(ب)



(ا)



(د)



(ج)



(و)



(هـ)



(ح)



(ز)



## وجوه آدمية سلجوقية

شكل رقم (١٠)



(ب)



(ا)



(د)



(ج)



(و)



(هـ)

# وجوه آدمية بيزنطية

شكل رقم (١١)



(ب)



(ا)



(هـ)



(د)



(ج)



(و)

وجوه آدمية صقلية

شكل رقم (١٢)



(ج)



(ا)



(د)



(ب)

# جلسات مختلفة من صقلية

شكل رقم (١٣)



(ب)



(١)



(د)



(ج)

# ملابس صقلية

شكل رقم (١٤)



(ب)



(١)



(و)



(هـ)



(د)



(ج)

# عناصر حيوانية فاطمية

شكل رقم (١٥)



(ب)



(أ)



(ج)



(هـ)



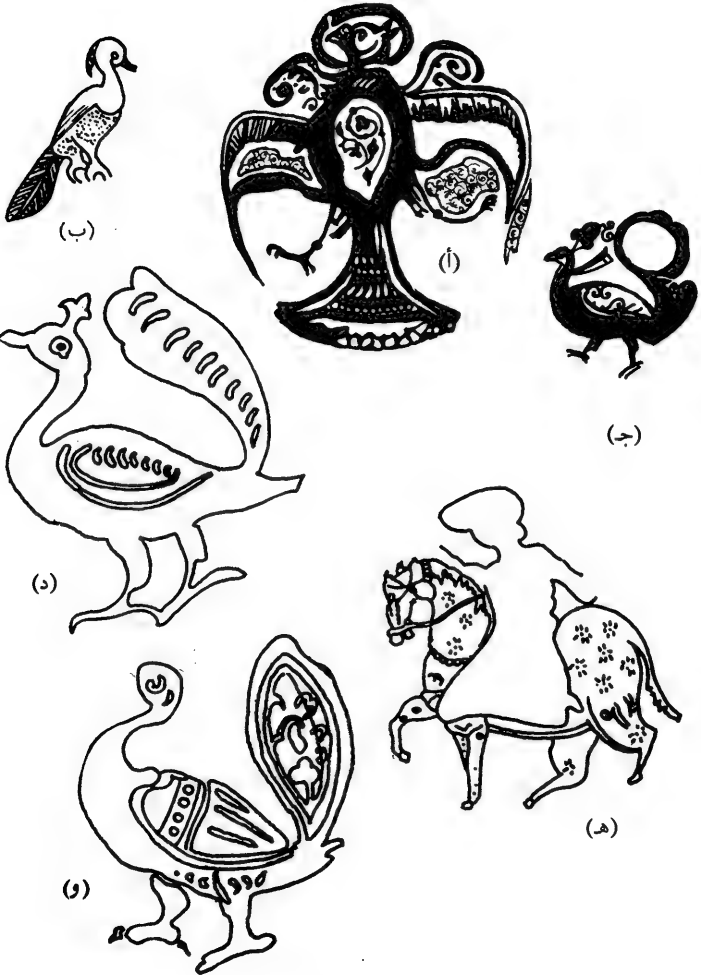
(د)



(ز)

# عناصر حيوانية فاطمية

شكل رقم (١٦)



## حيوانات صقلية

شكل رقم (١٧)



(أ)



(ب)



(ب)



(د)



# عناصر نباتية صقلية

شكل رقم (١٨)



(١)



(ج)



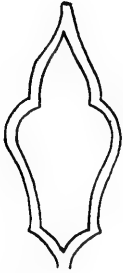
(ب)



(د)

## عناصر نباتية صقلية

شكل رقم (١٩)



(ج)



(ب)



(ا)



(د)



(هـ)



(د)



(ي)



(ح)



(ز)

# عناصر نباتية صقلية

شكل رقم (٢٠)



(ج)



(ب)



(ل)



(ن)



(و)



(هـ)



(د)



(ك)



(ي)



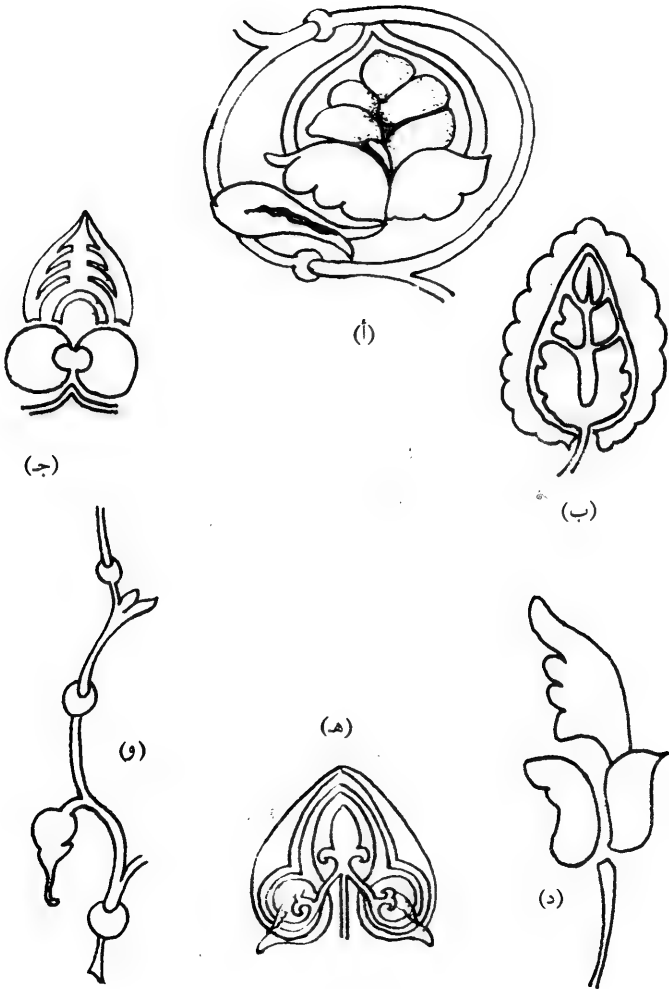
(ط)



(ح)

عناصر نباتية صقلية

شكل رقم (٢١)







## الفهرس

الموضوع	الصفحة
تمهيد	١١
مقدمة تاريخية	١٧
<u>الباب الأول : ( الخط العربي في جزيرة صقلية )</u>	٢٧
أولاً : قبل الغزو النورماندي	
الخط الكوفي الصقلي في القرن الثالث الهجري	٢٩
( التاسع الميلادي )	
الخط الكوفي الصقلي ( في القرن الرابع الهجري )	٣٩
( العاشر الميلادي )	
دراسة الخصائص الفنية للخط في النقوش الكتابية على	٤٢
حصن ثرمة المؤرخ سنة ٣٤٩ هـ	
الخط الكوفي الصقلي في القرن الخامس الهجري	٤٧
الخصائص الفنية للخط الكوفي من النقوش الكتابية	٥٥
ثانياً : بعد الغزو النورماندي	٦٣
( الخط العربي في العصر النورماندي )	
القرن السادس الهجري	
( الثاني عشر الميلادي )	
<u>الباب الثاني : الفنون الزخرفية الإسلامية</u>	٨٣
المنسوجات الصقلية في العصر النورماندي	٨٦
الزخارف الجصية في العصر النورماندي	٩١
الزخارف على الحجر	٩٥
الزخارف على الخشب	٩٥

١٠٩	<u>الباب الثالث : التصوير الإسلامي</u>
١١١	مقدمة
١١٤	الزخارف الموجودة بسقف الكابلا بالأتينا
١١٦	الصور والمناظر الحيوانية
١١٩	الصور والمناظر الآدمية
١٢٤	المناظر الخرافية
١٢٧	أسلوب الرسم

١٣١	<u>الباب الرابع : (الخصائص المميزة للفن الإسلامي في صقلية)</u>
١٣٣	الخصائص المميزة للفن الإسلامي في صقلية
١٣٣	الزخارف الآدمية
١٤٥	العناصر الحيوانية
١٤٩	دراسة العناصر النباتية في المدرسة الصقلية
١٥٣	النقوش الكتابية

١٥٥	<u>الباب الخامس : التحف الإسلامية المنسوبة إلى صقلية</u>
	التحف الإسلامية المنسوبة إلى صقلية
١٥٧	(مقدمة)
١٥٧	أولاً : قطع النسيج
١٧٢	ثانياً : التحف العاجية
١٨٤	ثالثاً : الأحجار



١٨٦	خاتمة
١٨٨	الملاحق
ص ١٨٨	ثبت ولاية صقلية في العهد الإسلامي
ص ١٩١	ثبت حكام صقلية في العهد النورماندى
١٩٢	صقلية كما رآها الجغرافيون العرب
٢٠٠	الخرائط
٢٠٣	المراجع العربية
٢٠٦	المراجع الأجنبية
٢٠٨	فهرس اللوحات
٢١٦	فهرس الأشكال
٢١٧	فهرس الخرائط
٢١٩	ملاحق اللوحات والأشكال



**إصدارات إدارة النشر بتامة**  
**سلسلة الكتاب العربي السعودي**

**صدر منها :-**

المؤلف	الكتاب
المرحوم الأستاذ أحمد قنديل	* الجبل الذي صار سهلاً
الأستاذ محمد عمر توفيق	* من ذكريات مسافر
الأستاذ عزيز ضياء	* عهد الصبا في البادية
دكتور محمود محمد سفر	* التنمية قضية
دكتور سليمان الغنام	* قراءة جديدة لسياسة محمد علي باشا
الأستاذ عبد الله جفري	* الظمأ (مجموعة قصصية)
دكتور عصام محمد علي خوقير	* الدوامه (قصة طويلة)
دكتورة أمل محمد شطا	* غداً أنسى (قصة طويلة)
دكتور علي بن طلال الجهني	* موضوعات اقتصادية معاصرة
دكتور عبد العزيز حسين الصويغ	* أزمة الطاقة إلى أين؟
الأستاذ أحمد محمد جمال	* نحو تربية إسلامية
المرحوم الأستاذ حمزة شحاتة	* إلى ابنتي شيرين
المرحوم الأستاذ حمزة شحاتة	* رفات عقل
دكتور محمود زيني	* شرح قصيدة البردة (دراسة وتحقيق)
دكتورة مريم البغدادي	* عواطف إنسانية (ديوان شعر)
المرحوم الأستاذ حسين باسلامة	* عمارة المسجد الحرام
دكتور عبد الله حسين باسلامة	* وقفة
الأستاذ أحمد السباعي	* خالتي كدرجان (مجموعة قصصية)
الأستاذ محمد عمر توفيق	* طه حسين والشيخان
الأستاذ طاهر زعغشري	* عبر الذكريات (ديوان شعر)

- \* الحضارة تحدد
- \* لحظة ضعف
- \* الرجولة عماد الخلق الفاضل
- \* أفكار بلا زمن
- \* علم إدارة الأفراد
- \* الإنجاز في ليل الشجن [شعر]
- \* التنمية وجهاً لوجه
- دكتور محمود محمد سفر
- الأستاذ فؤاد صادق مفتي
- المرحوم الأستاذ حمزة شحاتة
- الأستاذ عبد الله الحصين
- الأستاذ عبد الوهاب عبد الواسع
- الأستاذ محمد فهد العيسى
- دكتور غازي القصيبي

### ■ تحت الطبع

- \* قال وقلت
- \* نبض ..
- \* تسالي [زجل شعبي]
- \* السعد وعد (مسرحة)
- \* عام ١٩٨٤ مجنون أوروين [ترجمة]
- \* الأمثال الشعبية في مدن الحجاز
- \* حصاد عمر وثمرات قلم
- \* مكانك تحمدي
- \* التاريخ العربي وبدايته
- \* قصص من سومرست موم
- \* مجلة الأحكام الشرعية
- \* أيامي ..
- \* ماما زبيدة [مجموعة قصصية]
- \* خدعتني بحبا (مجموعة قصصية)
- \* مدارسنا والتربية
- \* السنيورا (قصة طويلة)
- الأستاذ أحمد السباعي
- الأستاذ عبد الله جفري
- الدكتور حسن نصيف
- الدكتور عصام محمد علي خوقير
- الأستاذ عزيز ضياء
- الأستاذ أحمد السباعي
- الأستاذ محمد حسين زيدان
- الأستاذ أحمد محمد جمال
- الأستاذ أمين مدني
- الأستاذ عزيز ضياء
- دكتور عبد الوهاب سليمان
- الأستاذ أحمد السباعي
- الأستاذ عزيز ضياء
- الأستاذ عبد الله بوقس
- الأستاذ عبد الوهاب أحمد عبد الواسع
- الدكتور عصام محمد علي خوقير

- \* الوحدة الموضوعية في سورة يوسف
- \* النفس الانسانية في القرآن
- \* رقيب اليوم
- \* دكتور حسن محمد باجودة
- \* الأستاذ ابراهيم سرسنيق
- \* الأستاذ حامد مطاوع

### سلسلة الكتاب الجامعي

صدر منها : —

- \* النمو من الطفولة إلى المراهقة
- \* النفط العربي وصناعة تكريره
- \* الإدارة : دراسة تحليلية للوظائف والقرارات الإدارية
- \* الجراحة المتقدمة في سرطان الرأس والعنق [باللغة الانجليزية]
- \* الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا
- \* علاقة الآباء بالأبناء [دراسة فقهية]
- \* الملامح الجغرافية لدروب الحج
- \* مبادئ القانون لرجال الأعمال في المملكة العربية السعودية
- \* دكتور محمد جميل منصور
- \* دكتور فاروق سيد عبد السلام
- \* دكتور أحمد رمضان شقلية
- \* دكتور مدني عبد القادر علاقي
- \* الدكتور : فؤاد زهران
- \* الدكتور : عدنان مجوم
- \* الدكتور : محمد عيد
- \* دكتور عبد المنعم رسلان
- \* دكتورة سعاد ابراهيم
- \* الأستاذ سيد عبد المجيد بكر
- \* دكتور محمد ابراهيم أبو العينين

- \* الاتجاهات العددية والتنوعية للدوريات الأستاذ هاشم عبده هاشم  
السعودية
- \* القضايا التربوية في المملكة العربية دكتور عباس نتو  
السعودية
- \* هندسة النظام الكوني في القرآن دكتور عبد العليم عبد الرحمن خضر
- \* الفكر التربوي في رعاية الموهوبين دكتور لطفي بركات أحمد

### سلسلة رسائل جامعية

#### ■ تحت الطبع

- \* العثمانيون والإمام القاسم/بن علي في اليمن أميرة علي المداح
- \* بيان خطأ من أخطاء علي الشافعي دكتور نايف هاشم الدعيس
- \* المقصد العلي في زوائد أبي يعلى الموصلي دكتور نايف هاشم الدعيس
- \* القصة في أدب الجاحظ الأستاذ عبد الله أحمد باقازي
- \* السيوطي ومنهجه في فقه اللغة الأستاذ محمد يعقوب تركستاني

### سلسلة مطبوعات تامة

#### صدر منها : —

- \* حارس الفندق القديم الأستاذ صالح ابراهيم

#### ■ تحت الطبع

- \* دراسة نقدية لفكر زكي مبارك دكتور محمود الشهابي
- (باللغة الانجليزية)
- \* الرياضة عند العرب في الجاهلية وصدر الأستاذ أمين ساعتاني
- الاسلام .

خطوط وكلمات [رسوم كاريكاتورية]	الأستاذ علي الخرجي *
القرآن ودنيا الانسان	الأستاذ صلاح البكري *
الأسر القرشية .. أعيان مكة المحمية	الأستاذ أبو هشام عبد الله عباس بن صديق *
الاستراتيجية النفطية ودول الأوبك	الأستاذ أحمد محمد طاشكندي *
ألوان	الأستاذ أحمد الشريف الرفاعي *
التخلف الإيملائي عند التلميذات	الأستاذة نوال قاضي *
وللخوف عيون	الأستاذ أحمد شريف الرفاعي *
سوانح وخواطر	الأستاذ أحمد طاشكندي *

### سلسلة كتاب تهامة للأطفال

صدر منها : —

#### لكل حيوان قصة

الكلب	*
القرد	*
الثعلب	*
الضب	*

#### ■ تحت الطبع

الغراب	*
السلحفاة	*
الأرنب	*
الحمار الوحشي	*
الجمل	*
الأسد	*
الذئب	*
البغل	*

دار الاصفهاني للطباعة